



TESE DE DOUTORAMENTO

**DO AMATEUR AO  
MILITANTE:  
IMPLICACIÓNS POLÍTICAS  
E ESTÉTICAS DO CINEMA  
EN FORMATO NON  
PROFESIONAL NA GALIZA  
DOS ANOS 70**

Xan Gómez Viñas

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DA COMUNICACIÓN  
FACULTADE DE CIENCIAS DA COMUNICACIÓN

SANTIAGO DE COMPOSTELA  
2015











TESE DE DOUTORAMENTO

**DO AMATEUR AO  
MILITANTE:  
IMPLICACIÓNS POLÍTICAS  
E ESTÉTICAS DO CINEMA  
EN FORMATO NON  
PROFESIONAL NA GALIZA  
DOS ANOS 70**

*Asdo. ....*

Xan Gómez Viñas

Dir.<sup>a</sup> Margarita Ledo Andión

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DA COMUNICACIÓN  
FACULTADE DE CIENCIAS DA COMUNICACIÓN

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2015



## AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR / TUTOR DA TESE

D./Dña. .... Margarita Ledo Andión .....

Profesor/a do Departamento .... Ciencias da Comunicación .....

D./Dña. ....

Profesor/a do Departamento .....

D./Dña. ....

Profesor/a do Departamento .....

D./Dña. ....

Profesor/a do Departamento .....

Como Director/a/es/as da Tese de Doutoramento titulada

«..... Do amateur ao militante: implicacións políticas e estéticas do cinema en formato non profesional na Galiza dos anos 70 .....

Presentada por D. / Dña. .... Xan Gómez Viñas .....

Alumno do Programa de Doutoramento .... Comunicación e Xornalismo .....

*Autoriza a presentación da tese indicada, considerando que reúne os requisitos  
esixidos no artigo 34 do regulamento de Estudos de Doutoramento, e que  
como Director da mesma non incurre nas causas de abstención establecidas  
na lei 30/1992.*

Asdo. ....

Margarita Ledo Andión



## Agradecementos

En primeiro lugar, quero agradecer a Margarita Ledo Andión, directora desta tese doutoral, a confianza e o apoio que me ten brindado ao longo de todo o proceso. O seu traballo, o seu tempo e, sobre todo, o seu exemplo, fan parte esencial desta investigación.

Asemade, esta tese non podería terse realizado sen a colaboración do Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI), encargado da conservación e arquivo do patrimonio audiovisual galego que, en todo momento, facilitou o meu acceso e consulta aos seus fondos. Especialmente quero lembrar a colaboración de Chema Rodríguez, Bea Díaz e José Manuel Sande, traballadores da entidade.

Ao mesmo tempo, ten sido fundamental a cooperación de todas aquelas persoas que teñen protagonizado en primeira persoa a escena cinematográfica galega dos anos setenta. Cineastas, operadores de cámara, produtores, programadores, cineclubistas, distribuidores ou historiadores que, de xeito desinteresado, teñen achegado reflexións, materiais e testemuños esenciais para o desenvolvemento do traballo investigador: Euloxio Ruibal, Carlos Piñeiro, Manuel Abad, Xavier Villaverde, Suso Montero, Juan Cuesta, Enrique Baixeras, Antonio F. Simón, Miguel Castelo, Manuel Castelao, Félix Casado, Víctor Ruppen, Xosé Luis Ledo, Miguelanxo Fernández, Ezequiel Méndez ou Manuel González.

Mención especial merece a axuda proporcionada por Roger Odin, profesor emérito da Universidade París 3-Nouvelle Sorbonne, cuxo labor teórico ocupa unha posición central na pesquisa e que, a través do correo electrónico, achegoume textos e referencias de grande interese para o avance da investigación. Do mesmo xeito, outras persoas cercanas a min como Roi Vidal, Ángel Rueda ou Xurxo Chirro, aportaron ideas, reflexións ou materiais de relevo.

Ademais, son moitos os amigos e amigas que, dun xeito ou outro, axudaron á xestación desta tese doutoral. Daniel Salgado, Pablo Cayuela, Iván Villarme, María do Cebreiro, Helena Miguélez, Mark Wiersma, Silvia Roca, Mónica Arto e, en xeral, todas aquelas persoas que formaron ou forman parte do Cineclub de Compostela, auténtica escola na que aprendimos colectivamente a educar a nosa mirada.

Xa por último, o maior dos agradecementos vai para a miña parella, María, os meus pais, Antonio e Piedade, miña irmá Estrela e miña tía Concha. As súas ideas, apuntamentos, traducións e correccións, mais sobre todo o seu entusiasmo e apoio incondicional, fixeron posible a consecución deste traballo.



## Resumo

O cinema, cómplice e testemuña dos procesos históricos, adoita dar pasos de xigante en tempos de fractura. Na Galiza do tardofranquismo, nun clima de fonda axitación política e cultural, agroman novas expresións fílmicas que, botando man de formatos de gravación non profesional, acuñan por vez primeira o termo “cinema galego”. O presente traballo de investigación procura, por primeiro, achegar unha clasificación tipolóxica das distintas iniciativas de filmación que, na década dos setenta, circulan a través dunha rede de distribución alternativa, composta por cineclubs, teleclubs, asociacións de veciños, parroquias, colexios ou locais sindicais. Desde o filme doméstico, destinado á perpetuación da imaxe da institución familiar, até a expresión militante, que procura un espectador activo e participe dos procesos históricos, pasando pola esfera estritamente amateur, que se move arredor de festivais e clubs de cinema afeccionado, procedemos á identificación e análise das principais iniciativas que compoñen a escena cinematográfica do momento. Logo do necesario labor taxonómico, a pesquisa centra o seu foco en tres colectivos de filmación que, ao longo da década, buscan asentar as bases para a creación dunha cinematografía propia para Galiza. A aproximación ao caudal creativo dos grupos Lupa, Imaxe e Enroba permítenos desenvolver un exhaustivo estudo de cadansúas filmografías, ao tempo que detectamos coincidencias e especificidades. A análise comparada dos tres colectivos en termos de estrutura organizativa, escollas formais ou posicionamentos fronte a unha posible profesionalización do sector, lévanos a unha síntese das distintas correntes de pensamento que se sitúan na cerna do cinema galego contemporáneo.

### Palabras chave:

Cinema amateur, cinema militante, Equipo Lupa, Grupo Imaxe, Enroba.

## Resumen

El cine, cómplice y testigo de los procesos históricos, acostumbra a dar pasos de gigante en tiempos de fractura. En la Galicia del tardofranquismo, en un clima de profunda agitación política y cultural, surgen nuevas expresiones fílmicas que, echando mano de formatos de grabación no profesional, acuñan por primera vez el término “cine gallego”. El presente trabajo de investigación procura, en primer lugar, proporcionar una clasificación tipológica de las distintas iniciativas de filmación que, en la década de los setenta, circulan a través de una red de distribución alternativa, compuesta por cineclubs, teleclubs, asociaciones de vecinos, parroquias, colegios o locales sindicales. Desde el film doméstico, destinado a la perpetuación de la imagen de la institución familiar, hasta la expresión militante, que busca un espectador activo y participe de los procesos históricos, pasando por la esfera estrictamente amateur, que se mueve en torno a festivales y clubs de cine afeccionado, procedemos a la identificación y análisis de las

principales iniciativas que componen la escena cinematográfica del momento. Tras la necesaria labor taxonómica, la investigación centra su foco en tres colectivos de filmación que, a lo largo de la década, buscan asentar las bases para la creación de una cinematografía propia para Galicia. La aproximación al caudal creativo de los grupos Lupa, Imaxe y Enroba nos permite desarrollar un exhaustivo estudio de sus distintas filmografías, al tiempo que detectamos coincidencias y especificidades. El análisis comparado de los tres colectivos en cuanto a su estructura organizativa, elecciones formales o posicionamientos frente a una posible profesionalización del sector, nos lleva a una síntesis de las distintas corrientes de pensamiento que se sitúan en el origen del cine gallego contemporáneo.

**Palabras clave:**

Cine amateur, cine militante, Equipo Lupa, Grupo Imaxe, Enroba.

**Abstract**

Cinematic art, accomplice and witness to historical processes, tends to take giant steps in times of rupture. In the final years of Francoism, in an atmosphere of deep political and cultural agitation, new filmic expressions emerge. Using unprofessional filming formats, the term “Galician cinema” is coined. The present investigation attempts to provide a typological classification of the recording initiatives that circulated via an alternative distribution network in the 70’s, comprised of film clubs, teleclubs, neighborhood associations, parishes, schools, and union establishments. We proceed to identify and analyse the main initiatives that form the cinematographic scene at that time: home movies which try to perpetuate the image of the family institution; activist films that look for an active spectator to take part in historical processes; the amateur circuit made up of both clubs and amateur film festivals. After the formation of the necessary taxonomies, the research focuses on three recording collectives that tried to lay the groundwork in order to create a uniquely Galician cinematography over the course of the decade. The creative work of collectives such as Lupa, Imaxe and Enroba allows us to develop an exhaustive study of their respective filmographies and, at the same time, to detect coincidences and specificities. The comparative analysis of these three groups, regarding their organizational structure, aesthetic choices, and stance towards a possible professionalization of the sector coalesces into a synthesis of these different schools of thought, forming the foundation of contemporary Galician cinema.

**Keywords:**

Amateur cinema, Activist cinema, Lupa Team, Imaxe Group, Enroba.



# Índice

<b>1. Introducción</b>	17
1.1. Motivación persoal	17
1.2. Estado da arte e obxectivos da investigación	18
1.3. Obxecto de estudo	22
1.3.1. Periodicidade: 1971-1980	26
1.4. Materiais de traballo e marco teórico	27
1.5. Metodoloxía	30
1.6. Estrutura do texto	32
1.7. Hipóteses da pesquisa	33
<b>2. Contexto histórico e cinematográfica da mostra</b>	35
2.1. Aproximación conceptual ao cinema amateur	35
2.1.1. Un repaso á historia do cine amateur	43
2.1.2. O amateur como fenómeno de vangarda contracultural	48
2.2. O cinematógrafo en Galiza, unha ollada retrospectiva	54
2.2.1. O cinema en Galiza na década dos 70. Unha perspectiva global	60
2.2.1.1. Colectivos amateur	61
2.2.1.2. Cineastas amateurs	67
2.2.1.2.1. José Ernesto Díaz Noriega e Rafael Luca de Tena	70
2.2.1.3. O amateur militante	75
<b>3. Colectivos cinematográficos na Galiza dos anos 70</b>	87
3.1. Equipo Lupa	88
3.1.1. Xénese, organización interna e influencias	89
3.1.2. Filmografía	97
3.1.2.1. Catro x Catro	98
3.1.2.2. Mesturanza	98
3.1.2.3. Holocausto	99
3.1.2.4. A rapa das bestas	101
3.1.2.5. A procesión das mortallas	102
3.1.2.6. Berros na cova	102
3.1.2.7. Inqueda volta	102
3.1.2.8. O corpiño	104
3.1.2.9. Peliqueiros	106
3.1.2.10. Outras filmacións	106
3.2. Grupo Imaxe	109
3.2.1. Xénese, organización interna e influencias	109
3.2.2. Filmografía	113
3.2.2.1. Un pequeno incidente	113
3.2.2.2. Serán	114
3.2.2.3. Arredor	115
3.2.2.4. A fala do muíño mudo	117
3.2.2.5. Illa	119
3.2.2.6. A ponte da vereia vella	125
3.2.2.7. A cidade que se nos vai	128
3.2.2.8. Érase unha vez unha fábrica	130
3.2.2.9. Malapata	132
3.2.3. Os cineastas que nacen co grupo Imaxe	136

3.2.3.1. Carlos Aurelio López Piñeiro .....	136
3.2.3.2. Manuel Abad .....	137
3.2.3.2.1. Conxo, unha experiencia .....	138
3.2.3.3. Xavier Villaverde.....	140
3.2.3.3.1. A semente.....	141
3.2.3.3.2. Aos meus queridos pais que me estarán escoitando .....	143
3.2.3.3.3. Circos.....	144
3.2.3.4. Suso Montero.....	145
3.2.3.4.1. El 76.....	147
3.2.3.4.2. Entroidos (1976-1979).....	148
3.2.3.4.3. Acorazado Potemkin (de Sergei Eisenstein, 1925).....	149
3.2.3.4.4. A rebelión das pulgas .....	150
3.2.3.5. Juan Cuesta .....	152
3.2.3.5.1. La ciudad vieja.....	153
3.2.3.5.2. Represión .....	153
3.2.3.5.3. Soio soñan cando durmen.....	155
3.2.3.5.4. Duelo .....	156
3.3. Grupo Enroba .....	157
3.3.1. Xénese, organización interna e influencias .....	157
3.3.2. Enrique Rodríguez Baixeras.....	158
3.3.2.1. Antón 70 .....	159
3.3.2.2. Costa de Lugo.....	159
3.3.2.3. O encontro .....	159
3.3.2.4. Foi grass.....	160
3.3.2.5. A morte do mariscal.....	160
3.3.2.6. O documento .....	161
3.3.3. Grupo Grea .....	164
3.3.3.1. Miguel Gato.....	164
3.3.3.1.1. Primeiros traballos.....	170
3.3.3.1.2. A tola.....	170
3.3.3.2. Antonio F. Simón.....	174
3.3.3.2.1. Paff...! .....	177
3.3.3.3. Francisco Taxes .....	178
3.3.4. O salto aos 35 mm. ....	179
3.3.4.1. Fendetestas .....	181
3.3.4.2. O herdeiro .....	183
3.3.4.3. O cadaleito.....	184
3.3.4.4. O pai de Migueliño.....	186
3.3.4.5. Saldo artístico e comercial do 35 mm. ....	190
<b>4. Redes de distribución .....</b>	<b>193</b>
4.1. O fenómeno cineclubista .....	195
4.2. Festivais de cinema.....	199
4.2.1. Festivais de cinema profesional.....	200
4.2.2. Mostras de cinema galego .....	200
4.2.3. Festivais de cinema amateur.....	202
4.2.3.1. Concurso de Cine Amateur de Vigo .....	202
4.2.3.2. Festival de Cine Amateur da Coruña.....	203
4.2.3.3. Festival de Cinema Afeccionado de Lugo.....	204
4.2.3.4. Festival de Cinema Afeccionado de Vilagarcía de Arousa.....	205

4.3. Xornadas de Cine de Ourense .....	206
4.3.1. I Semán do Cine de Ourense .....	206
4.3.2. II Xornadas do Cine de Ourense.....	208
4.3.3. III Xornadas do Cine de Ourense .....	211
4.3.4. IV Xornadas do Cine de Ourense .....	212
4.3.5. V Xornadas de Cine de Ourense.....	214
4.3.5.1. Homenaxe a Carlos Velo .....	217
4.3.6. VI Xornadas dos Cines das Nacionalidades e das Rexións.....	220
<b>5. Primeiras institucións para un cinema galego .....</b>	<b>221</b>
5.1. Nós, Cinematográfica Galega S.A.....	221
5.2. Patronato do Cine Galego.....	225
5.3. Rula Difusora Cultural Galega, S.L.....	226
<b>6.Verificación das hipóteses .....</b>	<b>233</b>
6.1. Hipótese 1.....	236
6.2. Hipótese 2.....	242
6.3. Hipótese 3.....	248
6.4. Hipótese 4.....	251
6.5. Hipótese 5.....	255
6.6. Hipótese 6.....	259
6.7. Hipótese 7.....	271
<b>7. Conclusións .....</b>	<b>275</b>
<b>8. Anexos .....</b>	<b>279</b>
<b>9. Bibliografía.....</b>	<b>303</b>



## 1. Introducción

### 1.1. MOTIVACIÓN PERSOAL

Celebración dun *happening* do que fan parte os internos do Psiquiátrico. O edificio como epítome de toda unha serie de transformacións históricas de fondo calado político. As imaxes, calcinadas pola precaria conservación ao longo das décadas e desprovistas de son ou montaxe algunha que teza un fío argumental, acadan unha complexa rede de relacións e connotacións invisibles. O baile como expresión liberadora dos doentes mentais aos que se lles tiña negada a súa condición como suxeitos no corpo social, a historia dun proceso político nacional e estatal cara a un futuro incerto mais liberador.

No proceso de realización dun filme documental arredor da Reforma democratizadora que, cara ao remate da ditadura franquista, ten lugar no Hospital Psiquiátrico de Conxo, acudimos á Segunda Edición do S8, Festival de Cinema Periférico da Coruña, atraídos por un título: *Conxo, unha experiencia*. Eis as imaxes que nos levan a afondar na produción cinematográfica en Galiza realizada en formato non profesional na década dos setenta. A experiencia do visionado lévanos a concluír a necesidade de mudar a consideración habitual cara ao feito cinematográfico arredado dos circuítos de exhibición convencional e mesmo das habituais “Historias do cine”, conscientes da profundidade de significados estéticos e políticos que unha imaxe, aínda cando non se vertebre na forma dun “filme” cun acabado profesional, acada para a conformación do patrimonio cultural e histórico dun país.

O testemuño de Manuel Abad, autor das imaxes, abre un universo, para nós descoñecido, de colectivos, debates e filmes que, na clandestinidade do tardofranquismo e botando man de formatos de gravación propios do cinema doméstico, se move por boa parte do país. As imaxes convídanos, asemade, a impugnar un certo discurso normalizado e adoito promovido desde instancias institucionais, que vehicula a idea de que o cinema galego moderno dá inicio cara ao remate da década dos oitenta, co pase inaugural de *Sempre Xonxa* en CineGalicia, un evento no que se presentan as primeiras longametraxes feitas en Galiza para a súa distribución comercial. Porén, e sen pór en dúbida a relevancia deste acontecemento, aos poucos descubrimos un complexo fluxo

de filmes, cineastas, colectivos e redes de distribución alternativas que, xa desde inicios da década dos setenta, procuran dar os primeiros pasos a prol dun cinema galego que, por vez primeira na súa historia, se autnomea como tal. Os filmes resultantes desta experiencia, máis aló do xuízo crítico atemporal que se poida levar a cabo, posúen unha infinidade de significados ocultos, como documentos da Historia dun país, en primeiro termo, mais tamén como expresión artística dun bo número de mozos cineastas que buscan encetar a historia dunha cinematografía realizada sempre en galego. Alén diso, a produción en formato non profesional dos setenta sitúase, dentro da historia do cinema galego moderno, como unha iniciativa fundacional sen a cal non se poden enxergar as mudanzas estruturais que ha vivir a imaxe en movemento en Galiza nas décadas posteriores, no seu camiño cara á conversión en sector produtivo estratéxico na década dos noventa e, xa nos últimos anos, nunha cinematografía que comeza a acadar unha posición relevante a nivel internacional.

## **1.2. ESTADO DA ARTE E OBXECTIVOS DA INVESTIGACIÓN**

O estudo e análise da produción cinematográfica en Galiza na década dos setenta vira fundamental para achegar luz arredor dun período no que se asentán as bases do feito fílmico tal e como o entendemos hoxe no noso país. Os grupos de cinema que agroman neste tempo son os primeiros en toda a historia do cinematógrafo autóctono en acuñar o termo “cinema galego” para as súas producións, situando o emprego da lingua propia nunha posición central á hora de definir a nacionalidade dun filme. Asemade, en paralelo ao seu labor creativo, a nova xeración de cineastas desenvolve un intenso debate dialéctico arredor das características que debe atinxir o cinema galego para acadar carácter propio, mais tamén arredor das estruturas que cómpre construír para consolidar a produción e distribución dos filmes realizados. Os debates desenvolvidos nas Xornadas do Cine de Ourense ou iniciativas para a produción e distribución cinematográfica como o Patronato de Cinema Galego, Nós, Produtora Cinematográfica ou Rula, Difusora Cultural Galega, máis aló da súa incidencia conxuntural na propia década dos setenta, sitúanse como precedentes da normalización cultural, lingüística e cinematográfica, que dará pasos decisivos, xa na década dos oitenta unha vez aprobado o Estatuto de Autonomía.

Mais a pesar da relevancia que, en termos históricos e cinematográficos, acadan os anos setenta para o desenvolvemento da imaxe en Galiza, son moi escasos os estudos

realizados arredor da produción fílmica deste período, tanto a nivel académico como doutro tipo de publicacións divulgativas ou pertencentes á crítica cinematográfica.

Xa entrando en materia, e referíndonos ao corpo central da presente investigación, isto é, a análise das implicacións éticas e estéticas da obra dos colectivos cinematográficos Lupa, Imaxe e Enroba, podemos aseverar que non existe ningunha publicación ou traballo académico que trate as súas filmografías de xeito exhaustivo. Tampouco se conta con ningunha publicación de entidade que analice de xeito pormenorizado o que acontece entre 1973 e 1978 nas Xornadas de Cine de Ourense, auténtico ágora do pensamento cultural e cinematográfico da época, do que agroman non poucas ideas que, co paso dos anos, acabarán materializándose na consolidación do feito fílmico en Galiza.

Non obstante, proliferan os textos retrospectivos que, de xeito sucinto, nomean a existencia das distintas experiencias, dentro dun repaso retrospectivo ás diversas etapas do noso cinema. A este apartado corresponden a *Historia do cine en Galicia* coordinada por José Luis Castro de Paz (1996), *O cine en Galicia* de Xosé Nogueira (1997), as distintas actualizacións do *Diccionario do Cine en Galicia (1986-2000)* como o coordinado por José Luis Cabo (2002) ou, por achegarnos ao soporte en liña, o percorrido á historia do cinema galego realizado polo Soportal do Audiovisual do Consello da Cultura Galega: <http://culturagalega.gal/avg/historia.php>. Dentro deste formato de publicacións historiográficas cómpre subliñar dous volumes de referencia polo gran labor recompilatorio de textos, datos e documentos que teñen axilizado en moitos casos a localización de elementos clave para o desenvolvemento da pesquisa. Falamos en primeiro lugar da *Historia del cine en Galicia (1896-1984)* (1985) de Emilio Carlos García Fernández, estimable pola inclusión de numerosas citas textuais dos propios protagonistas da escena cinematográfica do momento recollidas en revistas especializadas ou catálogos de certames e festivais. Porén, o volume máis notable co que se conta é o *Documentos para a historia do cine en Galicia (1970 / 1990)* (1992), unha completa recompilación de documentos do período de referencia levada a cabo por Manuel González, e que achega unha ampla diversidade de materiais de relevo que van desde fragmentos de guións, até fotogramas ou imaxes de rodaxe, pasando por unha ampla revista de prensa que recolle os principais acontecementos cinematográficos da década. En calquera caso, os citados volumes, de marcado carácter historicista,

céntranse na recolleita de material, sen entrar a valorar de xeito crítico e pormenorizado os contidos ou escollas formais das distintas producións.

Si que existen algúns textos breves que, valéndose na maioría dos casos da distancia crítica que outorga o paso do tempo, analizan determinados episodios concretos da produción da década. No caso do equipo Lupa, atopamos pequenas anotacións realizadas por Euloxio Ruibal (2006), director de boa parte dos filmes do colectivo, no texto *Do escénico e o filmico: nota sobre a linguaxe teatral no cinema contemporáneo*, así como un breve pero intenso artigo da catedrática Margarita Ledo Andión (2009), a pé feito do visionado da curtametraxe *Holocausto* (Equipo Lupa, 1972), publicado no volume recompilatorio *Portas de luz: unha achega ás artes e á cultura na Galicia dos setenta*, baixo o título de “Anos setenta: elipse e cinema”.

A nivel de crítica cinematográfica resulta necesario recorrer á hemeroteca do momento, pois son varias as publicacións especializadas que, de xeito máis ou menos continuado, centran o seu foco na nacente xeración de cineastas. Falamos aquí de revistas como Cinema 2002, Ozono, Grial ou Teima, nas que son publicadas entrevistas, coloquios ou, en casos esporádicos, textos analíticos verbo dos filmes realizados. Neste senso cómpre salientar o artigo “Introducción al cine gallego”, escrito por César Antonio Molina para a revista Ozono en 1976, que vai máis aló da habitual relación de títulos e sinopses para se adentrar na análise crítica dalgunhas das realizacións do momento. Tamén podemos destacar o artigo retrospectivo escrito xa na década dos oitenta por un dos promotores das Xornadas de Cine de Ourense, Luis Álvarez Pousa, titulado “O cine en Galicia”, e publicado en La Voz de Galicia en 1983, no que fai un repaso máis ou menos detallado das distintas iniciativas e obras realizadas na época.

Outros artigos ou publicacións que, de xeito tanxencial, se achegan a algúns dos protagonistas ou experiencias da década son o capítulo “Víctor Ruppen e o cine galego contemporáneo: unha entrañable utopía”, de Folgar de la Calle e Martín Sánchez (1988) publicado no volume *Semata. Ciencias sociais e humanidades*, que describe a figura pioneira do produtor Víctor Ruppen; diversos artigos arredor do fenómeno cineclubista como “O cineclubismo en Galiza: de onte para mañán”, escrito para Grial por Marcos Valcarce en 1985 ou o libro *Cineclubismo e cine non comercial en Santiago nos anos 60*, de Mario Eijo Barro (1988); o artigo “Llorenç Soler na Galiza. Un cinema de man común”, publicado no nº66 d’A Trabe de Ouro, e elaborado por quen isto escribe en 2006, ou, referido ao mesmo autor de orixe valenciana, o capítulo “Galicia en V.O. El



cine militante y el lugar de Llorenç Soler en la construcción del cine gallego contemporáneo”, elaborado por Margarita Ledo Andión para o libro colectivo *La mirada comprometida / Llorenç Soler*.

Encol das Xornadas do Cine de Ourense destaca o artigo escrito polo propio Luis Álvarez Pousa (2012) baixo o título “Aquel Ourense de cine”, incluído no catálogo *Un canto e unha luz na noite : asociacionismo cultural en Galicia (1961 – 1975)*, coordinado por Ricardo Gurriarán.

No campo de estudo do cinema amateur e non profesional, que constitúe o segundo pé sobre o que se sostén a investigación, o panorama é aínda máis estéril. Atopamos diversos volumes, publicados ao longo da segunda metade do século XX, que artellan unha análise retrospectiva á historia do cinema amateur no Estado español, cun repaso á xénese e principais nomes desta singular expresión cinematográfica. Libros como *Cine amateur* (Reventós, 1977), *Crónica y análisis del cine amateur español* (Torrella, 1965), *El cine amateur español: 1930-1950* (Torrella, 1950) ou manuais técnicos do estilo de *Arte y técnica del cine amateur* (Faveau, 1962), achegan datos de interese á hora de establecer os precedentes históricos do cinema amateur no ámbito estatal. Porén, son moi escasos os volumes contemporáneos que, de xeito crítico ou analítico, se teñan achegado á produción non profesional, xa sexa a nivel galego, estatal ou internacional. Neste vieiro, destaca a publicación das actas dos cinco encontros arredor do cinema afeccionado que teñen lugar nas Xornadas de Cine de Guadalajara, de 2002 a 2009 e, fundamentalmente, o volume *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (Efrén Cuevas Álvarez, Ed. 2010) , unha completa compilación de textos que analiza, desde múltiples puntos de vista as características fundamentais do cinema doméstico e amateur, e que contén, entre outros, o artigo “El cine doméstico en la institución familiar”, de Roger Odin, autor de referencia para a investigación. O propio Odin, profesor emérito da Universidade París III, ten coordinado para a revista “Communications” o volume *Le cinéma en amateur* (1999), no que se publican artigos de interese que nos axudan no traballo de identificación e categorización do cinema non profesional, dentro dos que cabe sinalar o texto do propio Odin, “La question de l’amateur”.

Emprendemos por tanto o presente traballo de investigación co obxectivo de encher un oco importante no estudo da produción cinematográfica galega, procurando non só o indexado e análise dos filmes realizados na época de referencia, senón tamén unha

detección das estratexias empregadas por colectivos e cineastas en termos de organización do traballo e sistemas de distribución e financiamento, coa certeza de que no propio proceso de realización dun filme reside boa parte da súa ideoloxía.

Unha vez desenvolvido o estudo e análise das obras de referencia, procederase a un labor de sistematización e categorización do cinema en formato non profesional que permita detectar elementos comúns entre as distintas iniciativas de realización, xa sexa a nivel organizativo e infraestrutural como de estratexias lingüísticas ou expresivas. Este traballo taxonomizador desemboca, no apartado de resolución das hipóteses, na elaboración dunha clasificación de referencia, que ha permitir unha catalogación final do cinema realizado durante a década dos setenta en Galiza ás marxes dos circuítos de distribución comercial.

Por último, a urxencia e relevancia da presente pesquisa reside, asemade, no feito de que, a día de hoxe, pódese consultar aos protagonistas directos do obxecto de estudo que, con escasas excepcións, atópanse en vida e amosan unha gran receptividade no curso da investigación. Ao tempo, a realización de traballos desta índole permite a recuperación ou localización de obras fílmicas que se cren perdidas ou destruídas. Estamos a falar nos máis dos casos de filmes realizados en formatos fráxiles, como o 8 mm. ou o Súper 8, de copia única, que urxe restaurar e dixitalizar o antes posible para evitar a súa destrución definitiva e posibilitar a súa conservación como parte do noso patrimonio cultural e cinematográfico. Nese sentido, alédanos sinalar que, no curso da investigación, foi atopada e depositada no arquivo do Centro Galego de Artes da Imaxe, unha copia única que se cría perdida da curtametraxe *Paff...!* (1977), de Antonio F. Simón, que se atopa nestes momentos (xullo de 2015) en fase de restauración por parte dos técnicos da filмотeca galega.

### **1.3. OBXECTO DE ESTUDO**

O obxecto de estudo da presente investigación experimenta desde a súa posta en marcha, un progresivo proceso de acotación na busca dunha mostra tipolóxica representativa que permita a resolución das hipóteses de partida que sustentan a pesquisa. Nun primeiro momento bosquexase a posibilidade de desenvolver un estudo completo de toda a produción cinematográfica realizada en formato non profesional (é dicir, 8 mm., Súper 8 e 16 mm.) na Galiza da década dos setenta. Dentro do corpus fílmico realizado nestes formatos, ficaba elidido do proxecto de pesquisa a análise do cinema doméstico, destinado ao rexistro de eventos pertencentes á institución familiar,

que se descarta desde un inicio por carecer dun proceso creativo en tanto obxecto cinematográfico que vaia máis aló de conseguir “embalsamar o tempo”, seguindo os termos bazinianos, e inmortalizar a imaxe dunha determinada familia ou comunidade. Asemade, existe unha segunda dificultade na abordaxe do corpus fílmico familiar que reside na práctica imposibilidade de acceder a unha mostra representativa, ao tratarse de filmacións que non buscan acceder a unha rede de distribución ou exhibición colectiva, o que empece a sistematización e indexado do material existente.

Un segundo descarte, dentro do deseño inicial da investigación, referíase á produción en 35 mm., restrinxida no período de referencia e no terreo da ficción cinematográfica á pioneira *Retorno a Tagen Ata* (Eloy Lozano, 1974) e ás catro curtametraxes producidas por Víctor Ruppen: *Fendetestas* (Antonio F. Simón, 1975), *O cadaleito* (Enrique Rodríguez Baixeras, 1976), *O herdeiro* (Miguel Gato, 1976) e *O pai de Migueliño* (Miguel Castelo 1977). As razóns do descarte veñen fundamentadas polo emprego do formato estándar do cinema industrial da época, isto é, os 35 mm., que nun principio o afastan das premisas da investigación.

Mais para alén das citadas excepcións, a pesquisa pretende acceder e analizar o corpus fílmico de todas as demais producións que, baixo distintas etiquetas tipolóxicas, botan man do formato non profesional no período de referencia. Falamos en primeiro lugar dos cineastas amateurs ou *cineístas*, empregando a terminoloxía coa que se adoitan autonomear na época, compostos por un grupo heteroxéneo de cineastas e colectivos empregan formatos subestándar, mais sempre con intencións artísticas ou creativas. A este apartado corresponden, por unha banda, os dous cineastas máis recoñecidos e representativos do amateur galego, considerados xa uns clásicos a comezos da década dos setenta: José Ernesto Díaz Noriega e Rafael Luca de Tena. Mais tamén correspondería a análise dun importante número de cineastas e colectivos entre os que se atopa o trío vilagarcían formado por Rafael Sabugueiro, Jesús Méndez e Benxamín Rey, a obra etnográfica de Daniel González Alén baixo a denominación Deza Cinema Galego, e un número de cineastas difícil de determinar que, a xeito individual, desenvolven as súas inquedanzas creativas tras o tomavistas de Súper 8. A este grupo pertencen entre outros Xosé Luís Suárez Canal, Carlos Fernández Santander, Ignacio Pardo, Emilio López Varela, Alberto Estévez, Juan Antonio Cadenas ou Xulio Correa. Tamén cómpre sinalar aqueloutros cineastas que, iniciándose na realización de xeito

individual e en formato subestándar, acceden máis adiante aos 35 mm., como son os casos de Chano Piñeiro ou Juan Pinzás.

En segundo lugar achegámonos á obra daqueles autores que empregan o tomavistas amateur cunha intencionalidade explicitamente política, xa sexa para testemuñar as distintas mobilizacións cidadás que, no convulso período do tardofranquismo e a Transición, determinan a actividade política e social (Carlos Varela Veiga), ou aqueloutros cineastas que, desde un formato documental máis clásico, apoian distintas reivindicacións concretas emprendidas por plataformas de protesta (Llorenç Soler, Colectivo de Cine de Clase).

A terceira experiencia de análise nesta clasificación, pero a primeira se atendemos á relevancia da súa produción, constitúena a obra daqueles colectivos cinematográficos que se serven do formato non profesional como un estadio previo de cara a unha hipotética profesionalización e que, á par de desenvolveren ambiciosos proxectos cinematográficos, buscan o acceso a un público o máis amplo posible coa creación de estruturas alternativas de distribución e exhibición. Falamos neste apartado do compostelán Equipo Lupa, e os coruñeses Imaxe e Enroba que, asemade, protagonizan boa parte dos debates desenvolvidos nas Xornadas de Cine de Ourense, un espazo central para a exhibición e análise do cinema galego do momento, no que, para alén de desenvolverse un proceso de reflexión e debate encol dos filmes realizados, lévase a cabo un fértil proceso reflexivo arredor das necesidades prioritarias, en termos infraestruturais e de linguaxe cinematográfica, que permitan a consolidación do cinema galego.

Pois ben, tras un amplo proceso de pescuda e visionado de boa parte do corpus cinematográfico dispoñible tomamos a decisión de situar o corpo central do traballo de pesquisa na análise da obra dos tres colectivos agora citados: Lupa, Imaxe e Enroba. En primeiro lugar descártanse os cineastas ou colectivos estritamente amateurs. A razón fundamental reside na dificultade para identificarmos de xeito exhaustivo e sistemático a totalidade de autores e producións amateurs realizadas durante a década. Trátase de obras que, maioritariamente, viven tan só unha ou dúas proxeccións públicas nas reducidas canles de exhibición destinados a esta expresión fílmica, ao que se lle engade que, en moitos casos, os seus autores non continuasen co seu labor cinematográfico en décadas posteriores, resultando complexa a localización de obras e cineastas. A isto habería que engadir aqueles cineastas que non están interesados na exhibición pública

das súas obras en festivais amateurs, desenvolvendo o seu universo de xeito exclusivo no eido doméstico ou comunitario. Ao tempo, descártase o estudo exhaustivo das propostas de cinema militante polo reducido do seu corpo, en termos porcentuais, dentro da produción cinematográfica da época. Mesmo así, estas dúas tipoloxías, a amateur e a militante, centrais dentro da clasificación do cinema non profesional, serán analizadas amplamente, se ben cun menor nivel de exhaustividade, no apartado de contextualización.

A escolla final do obxecto de estudo, lembramos, a obra dos grupos Lupa, Imaxe e Enroba, responde non só á relativa accesibilidade de filmes e autores, senón a que ao longo da década cada un destes colectivos adoptará unha postura moi precisa e diferenciada á hora de enxergar o futuro dun cinematógrafo galego. Resumindo, a grandes rasgos, o Equipo Lupa opta polo emprego dun formato menor (8 mm., Súper 8 ou 16 mm.) e renuncia de xeito explícito a unha profesionalización ao uso, entendendo que os novos cineastas deben centrar o foco na realización de pequenas obras que lles permitan unha familiarización cos elementos que interveñen no dispositivo cinematográfico, e crear un circuíto alternativo que sexa quen de escapar aos condicionantes do cinema de industria.

Na posición oposta atopamos ao grupo Enroba, cuxos integrantes sitúan desde o inicio o horizonte do cinema galego na súa profesionalización, tentando a realización de filmes atractivos para un público amplo que, logo dunha hipotética entrada nos circuítos de exhibición convencionais, permitise un retorno en termos de rendibilidade económica, que fixese viable emprender novas producións. Seguindo esta lóxica, os membros de Enroba procurarán os medios económicos e técnicos necesarios para realizaren algunhas das primeiras producións galegas en 35 mm. Aínda que estes filmes, como vimos, ficaban nun inicio á marxe do noso obxecto de estudo, merecerán finalmente un apartado propio dentro da investigación ao constituír unha mostra diferencial que, posta en contraste coas demais iniciativas da época, permite unha análise comparada das distintas iniciativas emprendidas.

Pola súa banda, o grupo Imaxe manifesta unha posición intermedia aos Lupa e Enroba. Por unha parte, amosa a súa intención de asentir as bases para facer posible unha profesionalización do sector mais, para chegar a ese estadio final, opta por unha estratexia distinta á dos membros de Enroba. Dentro do grupo Imaxe, considérase que o formato 16 mm. resulta o máis acaído para a exhibición ao longo da xeografía galega ao

permitir unha distribución itinerante a través dun circuío informal composto por asociacións culturais e de veciños, parroquias, escolas ou sindicatos que, habitualmente, non contan cun proxector profesional en 35 mm.

En consecuencia chegamos á conclusión de que unha análise pormenorizada e comparada das obras e estruturas organizativas dos grupos Lupa, Imaxe e Enroba, así como dos espazos de distribución e exhibición (Xornadas do Cine de Ourense, cineclubes, festivais e outras iniciativas de produción e distribución) permite non só unha acotación significativa da mostra de análise, senón que tamén cumpre a función de síntese das distintas correntes de pensamento da década de cara á consolidación dun cinema galego propio e estable.

### **1.3.1. Periodicidade: 1971-1980**

En canto ao período de selección da mostra varias son as razóns que nos levan a reducilas ao período 1971-1980. En primeiro lugar escóllense a década dos setenta por constituír un decenio fundamental para a historia do cinema en Galiza. Logo das experiencias pioneiras de José Gil ou os Irmáns Barreiro nas décadas que van dos anos dez aos trinta, e do esplendor do documental galego durante a II República, co trío formado por Carlos Velo, Antonio Román e Xosé Suárez, seguen tres décadas de completa escuridade baixo a longa noite de pedra da ditadura franquista na que, con contadas excepcións, Galiza desaparece como suxeito da creación cinematográfica. A chegada da década dos setenta vén acompañada de importantes novas para o mundo da imaxe no noso país. Por unha banda, será nesta década cando se xeneralice a expansión do Súper 8, un formato de gravación que sae ao mercado en 1965 na busca dun usuario doméstico e axiña se expande a nivel planetario como o estándar para a realización de filmes amateurs, sendo o empregado polos colectivos de referencia para dar os seus primeiros pasos na campo da creación cinematográfica. Curiosamente o remate da década dos setenta coincide tamén co devalo no emprego do Súper 8 que, nos albores dos anos oitenta, será substituído polo vídeo.

Asemade, a década dos setenta acada unha importante significación en termos histórico-políticos. O declive do réxime ditatorial franquista coincide cuns anos de importante axitación política a nivel internacional que, no caso galego, xungue arelas democratizadoras coa reivindicación lingüística e nacional-popular. Neste clima fortemente politizado, as manifestacións culturais e, xa que logo, as cinematográficas, foxen do obxecto artístico esencialista, para viraren ferramentas de reivindicación e



resistencia. Cinguíndonos ao campo do cinema, atopámonos ante a primeira xeración de cineastas que fai referencia explícita ao Cinema Galego, emprendendo as primeiras iniciativas cinematográficas realizadas de xeito exclusivo no noso idioma.

O terceiro razoamento e, ao mesmo tempo o máis obvio, que nos permite cingir o período de referencia ao decenio que vai de 1971 a 1980, ten a ver coas filmografías dos tres grupos centrais para o presente estudo, pois 1971 será o ano de realización de *Catro x catro*, opera prima do Equipo Lupa, namentres en 1980, con *Malapata*, chega a derradeira produción de Imaxe.

#### **1.4. MATERIAIS DE TRABALLO E MARCO TEÓRICO**

No desenvolvemento do traballo investigador procédese, nun primeiro estadio de toma de contacto co obxecto de estudo, ao acceso aos distintos materiais que definen a relación de autores, obras e colectivos co seu campo referencial. Lévese a cabo unha aproximación simultánea aos documentos e as obras fílmicas que nos permiten unha primeira toma de decisión á hora de acotar a mostra cinematográfica de referencia e redefinir o deseño da investigación. Un primeiro paso esencial, dada a dificultade para acceder aos propios obxectos cinematográficos, consiste no visionado dun número representativo de obras realizadas en formato non profesional na Galiza dos anos setenta. A vía de acceso a este material, habitualmente oculto ao espectador convencional, foi duplo. Por unha banda, solicítase o visionado das obras custodiadas polo arquivo do Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI), institución que facilita en todo momento o acceso e que fai posible unha primeira análise contextual do corpus fílmico da década. No CGAI desenvolvemos un amplo proceso de visionado que nun inicio vai moito máis aló dos tres grupos que, finalmente, compoñen o groso do traballo investigador, accedendo ás principais manifestacións cinematográfica da década que van desde os traballos de cinema etnográfico (Deza Cine Galego ou as pezas documentais de Méndez e Sabugueiro realizados arredor do Festival de Cinema Afeccionado de Vilagarcía) ou as pezas dos amateuristas clásicos (José Ernesto Díaz Noriega, Rafael Luca de Tena ou Carlos Fernández Santander), deica as obras de cineastas mozos que desenvolven o seu traballo de xeito autónomo e foxen dos debates estruturais arredor das necesidades do renacente cinema galego (Ignacio Pardo, Xulio Correa ou as primeiras obras en Súper 8 de Chano Piñeiro, por poñer algúns exemplos representativos). Unha vez visionado o material dispoñible e redefinido o obxecto de referencia continúaase coa busca de material fílmico nun proceso de investigación que precisa do contacto directo cos

protagonistas das distintas filmografías. Este traballo, longo e sinuoso, non chega a ter fin pois, aínda nos intres en que escribimos estas liñas, somos conscientes de que novo material ha ser atopado ou depositado no arquivo do CGAI nos vindeiros meses ou anos. Por citar un exemplo significativo, lembramos a visita ao obradoiro de Suso Montero, un dos cineastas que agroma da esfera do grupo Imaxe mais que desenvolve un singular traballo creativo en solitario, desde o seu taller situado no barrio coruñés da Falperra, no que accedemos non só á obra cinematográfica de Montero senón tamén a filmes doutros autores que se crían perdidos, como o caso da curtametraxe *Paff...!* de Antonio F. Simón.

En paralelo ao proceso de visionado, que se alonga varios meses, téntase acceder ás fontes documentais e bibliográficas que permitan enxergar as dinámicas creativas e infraestruturais que definen á xeración de mozos cineastas. Neste camiño, como xa se expuxo máis enriba, tómase conciencia da escaseza de textos que, dun xeito crítico ou interpretativo, definan os trazos fundamentais de cada unha das propostas, ficando a inmensa maioría dos textos consultados, nun repaso superficial por grupos e autores nos que apelativos e denominacións adoitan repetirse duns textos a outros. Mesmo así, como xa se comentou, debemos sinalar a importancia central do volume *Documentos para historia do cine en Galicia, 1970/1990*, escrito por Manuel González en 1992 pois, ademais de achegar unha importante compilación de fichas técnicas ou palmareses de festivais da época, proporciona documentos en bruto que han ser de grande axuda á hora de analizar as producións dos distintos colectivos. Falamos, por exemplo, da inclusión neste volume de fragmentos de guións cinematográficos (casos de *Illa* e *A fala do muíño mudo*, do grupo Imaxe, ou de *Holocausto* do Equipo Lupa) ou da publicación íntegra dos manifestos que agroman da intensa actividade desenvolvida nas Xornadas de Cine de Ourense. Este proceso complétase cun traballo hemerográfico que non se abandona ao longo de todo a investigación dado que en moitos casos é do contacto cos propios cineastas de onde xorden as citas e referencias a revistas e xornais publicados durante todo o período. Asemade, procédese á consulta exhaustiva daquelas publicacións que, dun xeito máis ou menos sistemático, atenden á produción galega do momento, como son os casos das revistas especializadas de ámbito estatal Cinema 2002 e Ozono ou as galegas Teima e Grial.

Mais axiña decatámonos de que o material bibliográfico ao que temos acceso, se ben ofrece guías de interese para a avanzar no deseño da investigación, carece do peso necesario para un correcto desenvolvemento do traballo que nos permita a resolución



das hipóteses fundacionais do traballo. Deste xeito, imponse a necesidade de realizar longas entrevistas persoais cos propios protagonistas da investigación, desde directores ou técnicos (entrevístase ao longo do proceso a Carlos Aurelio López Piñeiro, Manuel Abad, Félix Casado, Xavier Villaverde, Juan Cuesta, Suso Montero, Euloxio Ruibal, Antonio F. Simón e Enrique Rodríguez Baixeras) até produtores (Víctor Ruppen), emprendedores de iniciativas de distribución cinematográfica (o tamén cineasta Miguel Castelo), ou expertos e estudosos que teñen desenvolvido un labor teórico ou historiográfico de relevo arredor das obras de estudo, casos de Manuel González, Miguelanxo Fernández<sup>1</sup> ou o programador do S8, Festival de Cinema Periférico da Coruña, Ángel Rueda, en cuxa sección do certame “Metraxe recuperada”, téñense proxectado importantes obras pertencentes ao obxecto de estudo da investigación.

Unha vez encadrado e analizado o obxecto de estudo imponse a necesidade de avanzar na resolución das hipóteses, algunhas das cales precisan dun estudo comparado de diversos teóricos que, ao longo do século, teñen analizado os procesos de creación cinematográfica e a súa relación cos procesos de institucionalización e mercantilización. A este respecto, e para avanzar na hipótese que pon en relación a búsqueda de determinadas iniciativas da época dun acceso ao circuíto comercial coa estandarización de contidos e linguaxes, botamos man dos textos fundacionais de Theodor Adorno e Max Horkheimer, que teorizan xa nos albores dos anos cincuenta arredor dos procesos de homoxeneización operados desde as industrias culturais. Á achega dos autores da Escola de Frankfurt acompañase doutros textos teóricos clave á hora de analizarmos desde un punto de vista crítico a relación dialéctica que, ao longo do último século, mantén a expresión fílmica coa esfera da industria e o espectáculo, especialmente unha vez expandidos os medios de comunicación de masas a nivel planetario, para o que resultará de grande axuda a consulta de autores como Jean-Louis Comolli ou, máis centrado nos procesos de alienación do espectador operados pola esfera do espectáculo, Jacques Rancière.

No tocante ao marco teórico desde o que se desenvolve o traballo investigador, fóxese da concepción inmanentista que entende o cinema como unha expresión artística autónoma e independente do seu contexto social, histórico ou institucional. Máis ben ao

---

<sup>1</sup> Crítico de cinema en xornais xeralistas na actualidade, Fernández é o autor de volumes recompilatorios do cinema feito en Galiza como *Rodado en Galicia: 1916-2004* (2005) ao que se lle suma o seu labor desenvolvido a inicios da década dos oitenta como programador do Cineclube de Carballiño ou o seu traballo á fronte dos programas da TVG “Galicia no cine” e “Versión orixinal”, en 1985 e 1986 respectivamente, nos que se entrevista aos novos cineastas galegos acompañando os programas da emisión de filmes da década dos setenta e oitenta.

contrario, partimos dunha concepción do cinema como resultado ou expresión dunha determinada cultura. En consecuencia, á análise dos elementos estritamente cinematográficos acompañamos unha posta en relación das obras de referencia cos distintos procesos histórico-políticos que teñen lugar ao longo da década, apoiándonos nos principais autores que teñen analizado os procesos de normalización lingüística e cultural que acompañaron a búsqueda de institucións propias para Galiza tanto no eido político coma no cultural e cinematográfico. Neste senso resultan de especial axuda o traballo investigador de Xoán González-Millán arredor dos procesos de resistencia cultural, ou as máis recentes achegas de Helena Miguélez Carballreira e Isaac Lourido, cunha ollada problemática arredor dos procesos de normalización lingüística e cultural.

Por último, á hora de tentarmos acadar unha clasificación de referencia que posibilite unha taxonomización do corpus cinematográfico analizado, resulta fundamental o acceso ao traballo teórico desenvolvido por Roger Odin, profesor emérito de Ciencias da Información e a Comunicación na Universidade París 3 – Nouvelle Sorbonne, quen ao longo das últimas décadas ten dedicado importantes artigos e estudos á identificación dos elementos principais que permiten unha categorización do cinema doméstico e amateur.

## **1.5. METODOLOXÍA**

O presente estudo parte dun deseño metodolóxico mixto que combina, por unha banda a descrición exhaustiva do material fílmico que se constitúe en corpus da pesquisa, acompañada dunha análise empírica, con datos obxectivables e cuantificables, da mostra seleccionada. Paralelamente procédese a un achegamento interpretativo ou cualitativo das fontes principais da investigación que incorpora entrevistas semi-estruturadas con figuras nodais do período estudado.

No apartado descritivo imponse, nun primeiro estadio, a escolma dunha mostra de análise que, no caso que nos ocupa, posúa un carácter representativo, isto é, que funcione coma un modelo que permita a partir da súa análise definir trazos comúns a outros obxectos fílmicos afíns. Como se explicou máis de vagar en apartados anteriores, decídese escoller para o corpo central de análise as filmografías dos grupos Lupa, Imaxe e Enroba, movidos tanto pola súa relevancia e presenza a nivel de medios de comunicación e espazos de debate da época, que nos permitirá logo unha mellor aproximación interpretativa a outro tipo de fontes, como polas diferentes posicións dos distintos colectivos cara ao feito fílmico entendido desde un punto de vista lingüístico,

organizativo e infraestrutural. Neste sentido, as distintas posturas atinxidas polo Equipo Lupa, Imaxe e Enroba funcionarán a xeito de análise de caso, isto é, como exemplos representativos das diversas posicións defendidas nos debates que se desenvolven na prensa especializada do momento e que terá un escenario fundamental nas Xornadas de Cine de Ourense.

O apartado descritivo complétase co visionado e análise dos distintos elementos que participan na construción das obras cinematográficas, desde o apartado argumental que permite detectar as dinámicas fundamentais de cada colectivo á hora de escolmar os motivos que fundamentan o seu traballo, até a detección de referencias sociohistóricas que sitúan ao filme como documento dunha determinada cultura. Paralelamente analízanse as distintas estratexias narrativas levadas a cabo por cada unha das obras seleccionadas, que van desde o rexistro do real, até unha posta en escena transparente na busca da ilusión de realidade por parte do espectador ou aqueloutra ficción na que se explicita o embuste inherente a toda construción cinematográfica mediante a mostración ou posta en abismo do dispositivo de filmación.

Porén, os datos extraídos da análise descritiva ou cualitativa da mostra non abundan para dar resposta a todas e cada unhas das hipóteses formuladas no inicio da investigación. Lembremos que algunhas delas teñen a ver coa asignación de categorías e taxonomizacións da produción escolmada, que precisa necesariamente unha consulta e análise cualitativa das distintas fontes bibliográficas que teñen indexado e clasificado a produción cinematográfica en formato non profesional. Noutras casos, as hipóteses presentadas poñen en relación a postura de cada colectivo cara a unha posible entrada nos circuitos comerciais, cos procesos de estandarización en termos de linguaxe cinematográfica detectados nas obras fílmicas respectivas. Para atopar respostas á cuestión vira fundamental un achegamento interpretativo ás fontes bibliográficas do momento, moi especialmente as hemerográficas, para distinguir e separar posturas e formulacións teóricas que, no propio momento histórico, dividen a colectivos e cineastas. Paralelamente, ante a escaseza de fontes ou textos de análise que teñan atinxido de xeito interdisciplinar o obxecto de estudo, lévase a cabo un achegamento directo aos protagonistas principais da mostra de referencia, por medio de entrevistas a autores, produtores, programadores ou estudosos nas que se combina unha dobre estratexia investigadora: por unha banda permítenos avanzar na recollida de datos cuantitativos ou obxectivos que en moitos casos non figuran nos volumes

historiográficos consultados, e pola outra, achega novos elementos de natureza cualitativa que nos facilita o traballo relacional que pon en contacto determinados datos ou sinais detectados coa validez (ou non) das hipóteses iniciais de traballo.

## 1.6. ESTRUCTURA DO TEXTO

Logo dos apartados introdutorios correspondentes á motivación persoal e estado da arte, definición do obxecto de estudo, xustificación da periodicidade escollida, identificación dos materiais de traballo e metodoloxía empregada, a presente investigación achegará as hipóteses centrais da pesquisa que vertebran o traballo investigador.

A continuación, abriremos un segundo capítulo no que se opera unha contextualización histórica e cinematográfica da mostra de referencia, que se levará a cabo desde distintos puntos de vista. Por unha banda, realízase unha aproximación conceptual polas diversas definicións e clasificacións que rodean ao cinema non profesional, cun repaso retrospectivo no que, entre outras experiencias, nos achegamos aos círculos de *cineístas* clásicos que agroman en Cataluña na década dos trinta ou ao emprego do termo *amateur* dentro da vangarda contracultural norteamericana. A seguir, desenvolvemos unha segunda capa contextualizadora que sitúa a obra dos colectivos de referencia da investigación no percorrido histórico do cinematógrafo en Galiza, facendo especial énfase nas distintas tipoloxías que definen a produción galega da década dos setenta, cuxa clasificación é obxecto de análise da investigación. Neste apartado contextual procurárase en todo momento unha posta en relación da evolución do cinematógrafo galego cos distintos episodios históricos que han condicionar a vida política no noso país, co obxectivo de tecer relacións que amplifiquen a significación, en termos sociais, políticos e culturais, das obras de referencia e permitan emprender novas análises desde unha ollada interdisciplinar.

A continuación, no terceiro capítulo, achegámonos ao corpo principal da investigación, cun estudo exhaustivo da filmografía dos grupos Lupa, Imaxe e Enroba. Á análise e recuperación de datos técnicos de cada unha das obras dos colectivos, acompañará unha descrición dos métodos de organización e traballo de cada grupo, de cuxa análise se extraerán datos clave para a resolución das hipóteses iniciais da investigación.

O cuarto e quinto capítulo céntranse na identificación da heteroxénea rede de distribución artellada ao longo da década e que permite aos distintos autores e

colectivos de realización entrar en contacto co espectador galego. A rede de cineclubes de Galiza, os festivais de cinema afeccionado, as Xornadas de Cine de Ourense ou a creación de iniciativas para a difusión e produción do cinema galego situaranse como as principais propostas que fan posible a exhibición pública da produción da época.

Para rematar, o capítulo sexto desenvolve as hipóteses iniciais da pesquisa, procurando, a partir dos datos extraídos nos capítulos anteriores, chegar a unhas conclusións finais que sintetizen as búsquedas e descubertas emprendidas no presente traballo de investigación.

No apartado de anexos, incluímos unha escolla das entrevistas máis salientables realizadas durante o traballo de campo, coa vontade de achegar informacións complementarias que, por mor da falta de pertinencia ou espazo, non foron incluídas ao longo do texto. Na selección de entrevistas incidimos nos principais promotores dos tres colectivos que centran o groso da investigación, Euloxio Ruibal (Lupa), Carlos Piñeiro (Imaxe) e Enrique Baixeras (Enroba), así coma no diálogo que entablamos con Miguel Castelo, promotor da distribuidora Rula e autor da curtametraxe *O pai de Migueliño*, cuxas reflexións e achegas acadan gran relevancia no desenvolvemento da pesquisa.

### **1.7. HIPÓTESES DA PESQUISA**

1) O cine en formato non profesional na Galiza da década dos setenta divídese en tres tipoloxías fundamentais: cine doméstico, amateur e militante.

2) Os grupos Lupa, Imaxe e Enroba, a pesar de desenvolveren o seu traballo en formatos nos profesionais (8 mm., Súper 8 e 16 mm.), non poden considerarse como colectivos de cinema amateur. A denominación máis atinada para os traballos destes grupos dentro da clasificación do cinema non profesional será o de “cinema de escola”.

3) Os xéneros que botan man do formato non profesional vertébranse e atopan o seu nexo de unión na procura de espazos de distribución e exhibición alternativos.

4) A proliferación de formatos de gravación lixeiros e de baixo custe posibilitou unha descentralización no rexistro do real que permite un estudo alternativo dos acontecementos políticos e sociais que definen este período histórico.

5) Nas obras dos grupos de cine que, nos anos setenta, botan man do formato lixeiro como medio de aprendizaxe de cara á profesionalización –Grupos Lupa, Imaxe e Enroba– predomina o cine de ficción, namentres o rexistro documental corresponde de xeito predominante ao cine militante e, en segundo lugar, ao amateur xenuíno.

6) Aquelas iniciativas cinematográficas que sitúan o seu horizonte na entrada nun circuío de exhibición comercial, neste caso os autores do grupo Enroba que a partir de 1975 realizan as primeiras curtametraxes en 35 mm., ofrecen produtos fílmicos que parten dun rexistro naturalista e unha posta en escena convencional, funcionando a entrada nas redes de distribución convencional como un elemento estandarizador de contidos e formas de expresión. Pola contra a experiencia do Equipo Lupa, que foxe de xeito consciente e explícito da profesionalización, achega as obras máis arriscadas e anovadoras en termos tanto de linguaxe cinematográfica como da complexidade política e metafórica do seu relato.

7) Os grupos de cine que botan man do formato non profesional como paso previo á profesionalización empregan o galego como idioma único das súas producións sendo *Catro x Catro*, do Grupo Lupa, o primeiro filme posterior á Guerra Civil realizado integramente na lingua propia.



## 2. Contexto histórico e cinematográfica da mostra

### 2.1. APROXIMACIÓN CONCEPTUAL AO CINEMA AMATEUR

Antes de iniciar o percorrido pola historia do cinema realizado nos distintos formatos destinados ao rexistro familiar ou amateur, cómpre emprender un traballo de distinción e taxonomización dos distintos subxéneros que compoñen o cinema non profesional. Non resulta tarefa doada pois, en moitos casos, os lindes entre xéneros serán moi ambiguos, camiñando as filmografías dos diferentes autores e colectivos na estreita liña que separa o cinema profesional do non profesional, o amateur do doméstico, ou estas categorías do cinema de escola e aprendizaxe. Así o expón o profesor emérito da Universidade París III, Roger Odin, autor central na aproximación a esta caste de expresións cinematográficas, quen reflexiona arredor das dificultades para fixar de xeito nido as fronteiras entre cada unha das tipoloxías do cinema feito á marxe das estruturas do filme industrial. Odin (1999) afirma:

A palabra *amateur* non só salta constantemente dun eixo semántico a outro –do eixo da relación co espazo profesional ao eixo do posicionamento psicolóxico (do Suxeito)-, senón que estes eixos subdivídense a si propios en múltiples sistemas de oposicións. O eixo da relación co espazo profesional, por exemplo, cobre diversas oposicións en termos de estatus, ingresos, competencia, formato empregado, tempo dedicado (lecer vs. traballo), de obrigas, de difusión, etc. Podemos engadir que estas oposicións funcionan non de maneira discreta senón de maneira continua: un pode gañarse máis ou menos a vida coma cineasta, ser máis ou menos hábil, o formato 16 mm. é máis ou menos profesional (menos profesional ca o 35 mm. pero máis profesional ca o Super8), un está suxeito a máis ou menos obrigas, etc. Só a oposición en termos de estatus podería semellar discreta (ou temos un carné que nos acredita como profesional ou non o temos), mais esta evidencia non resiste o exame de situacións reais, acotío extremadamente ambiguas, en particular no sector do audiovisual (p. 47) <sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> En francés no orixinal: “Non seulement le mot amateur saute constamment d’un axe sémantique à un autre –de l’axe du rapport à l’espace professionnel à l’axe du positionnement psychologique (du Sujet)-, mais ces axes se subdivisent eux-mêmes en de multiples systèmes d’oppositions. L’axe du rapport à l’espace professionnel, par exemple,



Ademais das dificultades relatadas por Odin para parcelar os distintos eixos que separan as prácticas do cinema non profesional serán tamén diversas as perspectivas desde as que se ten clasificado o corpus fílmico realizado, que van desde a distinción meramente técnica —é dicir, a cuestión dos formatos—, deica análises formais e de contido ou, e acó é onde imos centrar o foco hipotético do presente traballo, a posición de colectivos e cineastas fronte ao feito fílmico no que atinxe á busca (ou ausencia dela) dunha audiencia pública e colectiva, e á procura (ou non) dun reporte económico a partir do traballo realizado.

Unha primeira aproximación ao corpus fílmico de referencia podería tender á súa clasificación en base aos formatos, ou mellor expresado, anchos de paso, do celuloide. No período de referencia da presente investigación o estándar para un cinema de distribución comercial atópase monopolizado polos 35 mm. ficando o xa esmorecente 8 mm. e o puxante Súper 8 como os formatos máis empregados para o cinema doméstico e amateur. O 16 mm., pola súa banda, ocupa unha posición intermedia, pois permite unha calidade de gravación e proxección apta para a exhibición en salas de cinema convencionais, e de feito será o formato de referencia polo cinema *underground* norteamericano ou por certas expresións da modernidade cinematográfica europea, mais no caso galego e do Estado español, sitúase ás marxes do circuío de distribución comercial ao non existir apenas salas de cinema adaptadas a este ancho de paso. Porén, esta clasificación pode resultar rixida de máis, dado que en moitos casos o Súper 8 foi empregado como formato de aprendizaxe de cineastas e colectivos que sitúan o seu horizonte na profesionalidade, é dicir, que se opera unha utilización do formato non profesional movida por unha necesidade —xa sexa económica ou técnica— e non por unha pescuda alternativa en termos formais ou ideolóxicos. Ao mesmo tempo, o 16 mm., a priori un formato que fica á marxe dos circuítos comerciais, será, como veremos máis adiante, o ancho de paso escollido polos colectivos de cinema galego da época para tentar emprender un circuío de distribución a través dos espazos de proxección espaxados polo territorio galego.

---

recouvre des oppositions en termes de statut, de revenus, de formation, de savoir-faire, de format utilisé, de temps de pratique (loisir vs travail), de contraintes, de diffusion, etc. On peut ajouter que ces oppositions fonctionnent non pas de façon discrète mais de façon continue: on peut plus ou moins gagner sa vie en tant que cinéaste, avoir plus ou moins de savoir-faire, le format 16mm est plus ou moins professionnel (moins professionnel que le 35mm mais plus professionnel que le Super-8), on subit plus ou moins de contraintes, etc. Seule l'opposition de termes de status pourrait sembler discrète (on a sa carte professionnelle ou on ne l'a pas), mais cette évidence ne résiste pas à l'examen de situations réelles, souvent extrêmement ambiguës, en particulier dans le secteur de l'audiovisuel."



Na entrevista realizada a Miguel Castelo, autor do filme *O pai de Migueliño* e promotor da iniciativa de distribución coñecida como Rula, Difusora Cultural Galega, reflexiona arredor das dificultades para distinguir entre cinema amateur e profesional en función dos formatos, que en moitos casos agochan mecanismos técnicos e expresivos impropios do ancho de celuloide nos que están realizados:

Estas cuestións resultan sempre un tanto rugosas, complicadas de taxonomizar. En primeiro lugar, Super8, 16 mm., 35 mm. é o paso, o ancho de paso do soporte. Ben sei que agora a palabra “formato” se converteu nun termo polisémico que serve para aludir a cousas diferentes, o que non deixa de denotar unha certa perversión da linguaxe. Por outra parte, a expresión *amateur*, que é un galicismo, leva consigo unha connotación negativa, de afeccionado. Porén, os portugueses chámanlle cinema *amador*, que denota unha actitude positiva: os que aman o cinema, aínda que non vivan del. E isto, o paso, non determina necesariamente os aspectos cualitativos do filme. É sabido que hai “superoitos” que teñen unha fasquía de profesionalidade que xa quixeran para si algunhas películas en anchos de paso superiores. Aquí en Coruña a figura máis activa e salientable era José Ernesto Díaz-Noriega. A súa inclinación era principalmente pola comedia, en certo modo herdeiro da corrente de Méliès, gustáballe a maxia e os trucos, pero tamén se manexaba con prestancia no ámbito do documental: *Pastizales* e *Bosques de Galicia* (1966) son, neste sentido, un bo exemplo do seu bo facer. Entón chamarlle a isto cine amateur... Pois si porque está nun paso menor, fóra da industria, copia única, etc., mais non polo que atinxe ao interese das propostas (M. Castelo, comunicación persoal, 8 de abril de 2014).

Algo similar podería acontecer se nos limitamos a definir o cinema profesional da década a través do linde que supón o salto dos 16 aos 35 milímetros pois, tal e como indica o propio Castelo, dentro da iniciativa de Rula, víronse na obriga de “reducir” varias pezas realizadas en 35 e destinadas a un circuíto profesional, aos 16 mm., por axeitarse mellor ás características dos espazos de exhibición existentes na altura en Galiza:

Tal é así que, como as máis demandadas eran as de 35 mm. -se cadra polos recoñecementos dos festivais e a conseguinte repercusión informativa-, se viu a necesidade de encargar aos laboratorios unha redución a 16 mm. para deste modo poder chegar a localidades sen cine ou proxector grande. E,

aínda máis, se os solicitantes tampouco tiñan proxector de 16 mm., levabámolo nós (Ibíd.).

Asemade, a relación dos formatos cunha determinada intencionalidade artística ou ideolóxica adoita ter un carácter conxuntural, mudando continuamente co paso das décadas e o inexorable avance tecnolóxico que afecta, de xeito directo, ás distintas tipoloxías de filmación non profesional. Así o expresa James M. Moran (2010):

Como a relación entre o *amateur* e o industrial flutúa continuamente ao longo do tempo, calquera aproximación crítica que se basee en identificar esencialmente tecnoloxías, técnicas e estéticas *amateur* estará suxeita a taxonomías ahistóricas. Por exemplo, aínda que o vídeo Hi-8 poida ter sido deseñado inicialmente por afeccionados e utilizado sobre todo por eles, foise empregando cada vez máis por xornalistas profesionais; aínda que os *jump cuts* puideron semellar experimentais nos anos sesenta, convertéronse nalgo común na publicidade televisiva e nos vídeos musicais; e aínda que a autorreflexividade formal no seu momento puido subliñar a autoconsciencia dos medios de produción, chegou a ser popularizada como unha forma comercial de ironía sofisticada (p.273)<sup>3</sup>.

Por tanto, nunha primeira aproximación vemos como a cuestión dos formatos, se ben pode servir como guía indicial para unha categorización preliminar do corpus cinematográfico do momento, non pode empregarse como un clasificador perfecto ou obxectivo da mostra de referencia.

Unha segunda perspectiva de análise procuraría a detección daqueles aspectos que, desde un punto de vista formal, artístico ou ideolóxico, adoita acompañar a cada un dos subxéneros do cinema realizado en formato non profesional. Unha primeira distinción que en termos xerais consideramos válida, para a división entre o cinema *amateur* e o doméstico, achégana Nogales Cárdenas e Suárez Fernández (2010):

A diferenza esencial entre o cinema *amateur* e o cinema doméstico é a intencionalidade do autor e a construción do filme. O obxectivo do cineasta *amateur* é contar unha historia, xa sexa de ficción, documental ou de fantasía.

---

<sup>3</sup>En español no orixinal: “Como la relación entre lo *amateur* y lo industrial fluctúa continuamente a lo largo del tiempo, cualquier aproximación crítica que se base en identificar esencialmente tecnologías, técnicas y estéticas *amateur* estará sujeta a taxonomías ahistóricas. Por ejemplo, aunque el vídeo Hi-8 pueda haber sido diseñado inicialmente por aficionados y utilizado sobre todo por ellos, se ha ido usando cada vez más por periodistas profesionales; aunque los *jump cuts* pudieron parecer experimentales en los años sesenta, se han convertido en algo común en la publicidad televisiva y en los vídeos musicales; y aunque la autorreflexividad formal en su momento pudo subrayar la autoconsciencia de los medios de producción, ha llegado a ser popularizada como una forma comercial de ironía sofisticada.”

Para iso elabora o material, manipúlao, elimina os anacos non aceptables e monta fragmentos de película para lle dar unha estrutura ao filme. O cineasta doméstico tan só pretende capturar coa súa cámara un instante, unha lembranza que conservar o resto da súa vida (p.89)<sup>4</sup>.

Avanzando nesta primeira liña divisoria entre o filme amateur e o doméstico, Roger Odin (2010) axúdanos a establecer o marco no que se desenvolve o filme doméstico, reparando non só nas súas especificidades en termos de contido e intencionalidade, senón tamén na esfera íntima na que este cine é proxectado e visionado:

Todo cambia, en efecto, se consideramos que o cinema doméstico está realizado preferentemente para ser contemplado polos membros da familia, é dicir, por aqueles que viviron os acontecementos. Nesas condicións, o cinema doméstico non ten necesidade de producir unha estrutura narrativa nin unha construción coherente, porque estas preexisten na memoria dos participantes. Todo o que se lle pide ao filme é reavivar as lembranzas, para permitir ás familias reviviren xuntos os acontecementos xa vividos. En xeral, ver unha película doméstica en familia é tamén traballar para reconstruíren xuntos a historia da familia. Pouco importa, de feito, que a película se refira a acontecementos vividos ou non por todos os que participaron na proxección (é frecuente que unha película familiar mostre acontecementos nos que este ou aquel membro da familia non teñan participado). O que conta é o traballo efectuado en común polos membros da familia para tentar reconstruír o pasado familiar. Así considerado, ver unha película doméstica ten un pouco de xogo de sociedade, un xogo serio no que o obxectivo é o afortalamiento do grupo familiar. Enténdese, daquela, que a incoherencia da película mesma importa pouco, porque a construción da coherencia constitúe a finalidade mesma da sesión de proxección<sup>5</sup> (pp. 45-46).

---

<sup>4</sup> En español no orixinal: “La diferencia esencial entre el cine amateur y el cine doméstico es la intencionalidad del autor y la construcción del filme. El objetivo del cineasta amateur es contar una historia ya sea de ficción, documental o de fantasía. Para ello elabora el material, lo manipula, elimina los trozos no aceptables y monta fragmentos de película para darle una estructura al filme. El cineasta doméstico solamente pretende capturar con su cámara un instante, un recuerdo que conservar el resto de su vida”.

<sup>5</sup> En español no orixinal: “Todo cambia, en efecto, si consideramos que el cine doméstico está realizado preferentemente para ser contemplado por los miembros de la familia, es decir, por aquellos que vivieron los acontecimientos. En esas condiciones, el cine doméstico no tiene necesidad de producir una estructura narrativa ni una construcción coherente, porque estas preexisten en la memoria de los participantes. Todo lo que se pide al filme es reavivar los recuerdos, para permitir a las familias revivir juntos los acontecimientos ya vividos. En general, ver una película doméstica en familia es también trabajar para reconstruir juntos la historia de la familia. Poco importa, de hecho, que la película se refiera a acontecimientos vividos o no por todos los que participaron en la proyección (es frecuente que una película familiar muestre acontecimientos en los que éste o aquel miembro de la familia no han participado). Lo que cuenta es el trabajo efectuado en común por los miembros de la familia para intentar reconstruir el pasado familiar. Así considerado, ver una película doméstica tiene un poco de juego de sociedad, un juego serio en el que el objetivo es el reforzamiento del grupo familiar. Se entiende entonces que la incoherencia de la película

Atopamos na definición de Odin varias coordenadas importantes que nos axudan a separar a produción doméstica da amateur e que non se cingue tan só ao contido ou intencionalidade do filme doméstico. Por unha banda, destaca a ausencia dunha estrutura que cohesione o material filmado, pois esa coherencia será achegada polos propios membros da familia ou comunidade, que coñecen previamente o contexto histórico e persoal que se atopa por tras das imaxes proxectadas. Ao mesmo tempo, atopámonos ante un cinema que se define polas peculiares condicións de proxección e recepción, desenvolvidos estes dentro dun círculo pechado de relacións que precisa dun espectador participante cuxos comentarios, postos en común, acadan importancia capital para completar o contido literal das imaxes impresas en celuloide.

Porén, para a distinción entre un cinema amateur e a práctica profesional semella non abondar cunha análise de forma ou contido. Se lembramos a definición coa que Nogales e Suárez (2010) separan en termos de análise cinematográfica o amateur do doméstico, isto é, “contar unha historia, xa sexa de ficción, documental ou de fantasía” (p.89), podemos comprobar que esta norma pódese aplicar tamén a calquera produción do campo da profesionalidade. Non sendo suficientes, por tanto, os criterios de distinción que teñen a ver cos formatos empregados nin coas formas, contidos ou narrativas dos obxectos cinematográficos, a principal distinción entre o campo amateur e o profesional virá do aspecto infraestrutural, tanto na relación económica que o autor ou autores establecen coa súa obra como coas diferentes opcións emprendidas no que toca aos circuitos de distribución e exhibición.

Unha primeira distinción ten a ver coa búsqueda (ou ausencia dela) por parte dos cineastas dunha entrada nos circuitos comerciais que permita a autonomía económica da práctica cinematográfica. Así o expresa James M. Moran (2010):

En canto que se trata fundamentalmente dunha relación económica, o amateurismo acolle calquera práctica non industrial exercida por razóns distintas á dos intercambios mercantís. É a presenza da mercantilización a que define propiamente o industrial e, á inversa, a ausencia de mercantilización a que define o amateur, máis que as continxencias históricas das súas respectivas tecnoloxías, estéticas ou ideoloxías. Así pois, ao ser unha práctica non mercantilizada, o modo doméstico insértase

---

misma importa poco, porque la construcción de la coherencia constituye la finalidad misma de la sesión de proyección.”

propriadamente no campo do amateur e as súas funcións culturais deberan ser estudadas como relativamente autónomas (pp. 274-275)<sup>6</sup>.

Unha característica fundamental do cineasta amateur será, por tanto, a ausencia da busca dun reporte monetario que permita, xa non a obtención dun rendemento económico, senón mesmo cubrir os gastos de produción que aínda no cinema non profesional, comporta o feito fílmico. Falamos por tanto, nos máis dos casos, de cineastas pertencentes a unha burguesía acomodada que contan cunha profesión extracinematográfica –profesionais liberais, funcionarios, enxeñeiros, empregados de banca, etc.– que lles permite gozar dunha posición económica desafogada e así, nos tempos de lecer, ser quen de desenvolver as súas inquiredanzas creativas coa axuda do tomavistas.

Outra das características esenciais da produción amateur ten a ver co circuíto de distribución e exhibición empregado que, como vimos, non garda relación co estreito círculo de visionado propio do cinema doméstico, mais tampouco procura un espectador público ou colectivo, nunha renuncia expresa aos circuítos de distribución comercial creados polas nacentes industrias culturais. Máis ben ao contrario, os cineastas amateurs teñen a tendencia a se relacionar entre si, a través dos numerosos clubs de cinema que, desde o anos trinta e até os setenta, proliferan por todo o Estado e que, como veremos, atopan un exemplo senlleiro no Club de Cinema Amateur da Coruña, á fronte do cal se atopa o cineasta de orixe catalá José Ernesto Díaz Noriega. Asemade, ao redor destes clubs, que poderíamos denominar como endogámicos, pois as relacións co exterior, de producírense, realízanse en comunión con clubs amateurs doutras cidades ou territorios, adoitan agromar festivais ou certames que supoñen a principal ventá ao exterior das producións amateurs.

Odin (1999) relaciona a pervivencia deste circuíto pechado cunha certa frustración inherente á práctica amateur:

O xeito máis radical en que o cineasta amateur foxe do infortunio de non poder ser verdadeiramente un profesional é a de funcionar nun circuíto pechado: os filmes “amateurs” son filmes feitos por amateurs para outros

---

<sup>6</sup> En español no orixinal: “En cuanto que se trata fundamentalmente de una relación económica, el amateurismo acoge cualquier práctica no industrial ejercida por razones distintas a la de los intercambios mercantiles. Es la presencia de la mercantilización la que define propiadamente lo industrial y, a la inversa, la ausencia de mercantilización la que define lo amateur, más que las contingencias históricas de sus respectivas tecnologías, estética o ideologías. Así pues, al ser una práctica no mercantilizada, el modo doméstico se inserta propiadamente en el campo de lo amateur y sus funciones culturales deberían ser estudiadas como relativamente autónomas”.

amateurs (e ás veces mesmo de xeito específico para os membros dos xurados). Ofrécese aos seus membros un circuío de distribución interno (clubs, festivais, concursos rexionais, nacionais e internacionais) (p.67)<sup>7</sup>.

Chegamos así á clasificación central que, aglutinando as anteriores análises e reflexións, permítenos acceder a un primeiro criterio taxonomizador que, sen esquecer os difusos lindes que en moitos casos separan as distintas expresións cinematográficas, nos han permitir unha clasificación aproximada da produción en formato non profesional na Galiza dos anos 70. Velaquí a clasificación achegada por Odin (2010):

Por cinema doméstico entendo unha película (ou un vídeo) realizados por un membro dunha familia a pé feito de personaxes, acontecementos ou obxectos ligados dunha ou outra maneira á historia desa familia, e de uso preferente polos membros desa mesma familia. Esta definición que consiste na determinación dunha dirección comunicacional específica (o eixo familiar) parece suficiente para distinguir o cinema doméstico doutros tres grandes tipos de producións non profesionais: a) películas amateurs (isto é, realizadas no marco dos cineclubs de cinema non profesional), así como as películas experimentais que funcionan sobre un eixo semántico espectral: o seu deseñador actúa coma cineasta (e non como membro dunha familia) que se dirixe a un destinatario entendido como público (e non como grupo familiar); a este nivel, estas producións non profesionais funcionan sobre o mesmo eixo semántico que as producións de ficción profesionais; b) as películas militantes, que operan sobre un eixo político: o seu destinatario actúa como militante político que se dirixe a outros actores da escena política; e para terminar, c) as películas realizadas por alumnos no marco da institución escolar y que funcionan sobre o eixo pedagógico (p.40)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> En francés no orixinal: “La façon la plus radicale pour l’amateur d’éviter le malheur de ne pouvoir être vraiment un “pro” est de fonctionner en circuit fermé: les films “amateurs” son des films faits par des “amateurs” pour d’autres “amateurs” (et parfois même spécifiquement pour les membres des jurys). En offrant à ses membres un circuit de distribution interne (les clubs, les festivals, les concours régionaux, nationaux, internationaux).”

<sup>8</sup> En español no orixinal: “Por cine doméstico entiendo una película (o un vídeo) realizados por un miembro de una familia a propósito de personajes, acontecimientos u objetos ligados de una u otra manera a la historia de esa familia, y de uso preferente por los miembros de esa misma familia. Esta definición que consiste en la determinación de una dirección comunicacional específica (el eje familiar) parece suficiente para distinguir el cine doméstico de otros tres grandes tipos de producciones no profesionales: a) películas amateurs (esto es, realizadas en el marco de los cineclubs de cine no profesional), así como las películas experimentales que funcionan sobre un eje semántico espectral: su diseñador actúa como cineasta (y no como miembro de una familia) que se dirige a un destinatario entendido como público (y no como grupo familiar); a este nivel, estas producciones no profesionales funcionan sobre el mismo eje semántico que las producciones de ficción profesionales; b) las películas militantes, que operan sobre un eje político: su destinatario actúa como militante político que se dirige a otros actores de la escena política; y para terminar, c) las películas realizadas por alumnos en el marco de la institución escolar y que funcionan sobre el eje pedagógico.”



Seguindo esta sintética clasificación desenvolveremos nos seguintes epígrafes un primeiro percorrido arredor da produción en formato non profesional na Galiza da década dos setenta, atendendo fundamentalmente á produción amateur –coa súa variante experimental– e militante, para rematar no corpo principal de estudo e análise do presente traballo de investigación, isto é, a produción dos colectivos cinematográficos Lupa, Imaxe e Enroba. Tal e como argumentaremos no seu momento, as singulares características cinematográficas, organizativas e infraestruturais destes colectivos non permiten asimilalos nin á produción amateur nin ao campo profesional, atopando importantes concomitancias co cinema de escola co que pecha a clasificación de Odin.

### **2.1.1. Un repaso á historia do cine amateur**

A historia do cinema amateur está intimamente relacionada coas descubertas técnicas destinadas á captación de escenas domésticas e, por tanto, considérase case tan longa como a do propio invento do cinematógrafo. Non hai que esquecer que, moitos dos primeiros experimentos que permiten aos Irmáns Lumière desenvolver avances clave en termos de técnica e linguaxe cinematográficas teñen unha fonda relación coa esfera familiar. Entre elas podemos destacar o *Repas de bébé* (1895), no que se filma o almorzo da familia Lumière e que constitúe unha das primeiras expresións do cinema doméstico pois unha das súas funcións principais é a perpetuación da imaxe dos membros da institución familiar que sobrevivirá á súa propia existencia. Porén, xa na década dos dez, prodúcese unha primeira evolución da arte cinematográfica cara á esfera industrial e do grande espectáculo creándose a figura do cineasta profesional ao que se opón, xa desde un inicio, o cineasta non profesional, xa sexa doméstico ou amateur. O desenvolvemento do cinema non profesional atopa unha relación directa coa saída ao mercado, ao longo de boa parte do século XX, de formatos de gravación e proxección alternativos ao profesional, que adoitan buscar nun menor tamaño do ancho de celuloide, a fabricación de aparellos lixeiros de doado manexo que posibilite o seu uso para o simple afeccionado. Neste senso apoiarémonos na relación que Maximiliano Viale (2012) establece entre os avances técnicos destinados ao cinema doméstico e as distintas etapas de esplendor que este experimenta ao longo do século pasado:

Hai tres etapas realmente importantes que son as que permitiron o desenvolvemento do cinema doméstico. As etapas correspóndense coa aparición de novos formatos que permitían o rexistro a custes cada vez máis asequibles. En primeira instancia a aparición do 16 mm. (1923), creada pola

empresa Eastman Kodak, supuxo o primeiro achegamento do cinema cara a un público non profesional, xa que foi pensada para un público afeccionado. Logo apareceu o 9,5 mm., elaborada pola marca francesa Pathé, que abarcaba un maior sector debido a que, ao ser máis pequena, permitía rexistrar máis minutos a un custe inferior ao do 16 mm. de Kodak. Anos despois, apareceu o dobre 8 mm. (1932) -tamén coñecido como regular 8 mm., tamén creado por Kodak- para competir directamente co formato 9,5 mm. Finalmente, prodúcese o auxo do cinema doméstico cando aparece no mercado outro invento de Eastman Kodak, o Super8 mm. (1965). O Super 8 mm. foi un éxito rotundo e é precisamente neste período onde é posible atopar unha maior cantidade de películas domésticas. A pesar de seguir sendo un produto de custe elevado, estaba ao alcance da clase media, co que comezaba a ser habitual, ver a un individuo filmando polas rúas, xa sexa filmando a familia, un acto especial ou simplemente documentando o día a día (p.12) <sup>9</sup>.

Como veremos máis adiante será a expansión internacional no uso do formato Súper 8 a que defina fundamentalmente o noso obxecto de estudo en termos técnicos e infraestruturais mais, voltando á historia do amateur, e cinguíndonos ao Estado español, o primeiro dos enxeños da relación de Viale que acada unha incidencia social relevante e se atopa na xénese dun bo número de agrupacións amateurs será o 9,5 mm. A chegada do novo formato a comezos da década dos trinta facilita que certos sectores sociais pertencentes a unha burguesía acomodada, residente nos máis dos casos nas grandes urbes do Estado, comece a retratar a súa familia e contorna agromando aos poucos, intencións narrativas ou expresivas que se atopan na orixe da expresión amateur. A primeira grande xeración de cineastas amateurs, automeados na época como *cineístas*, en oposición aos “cineastas” profesionais, artéllase ao redor da Sección de Cine Amateur do Centro de Excursionistas de Cataluña, en 1932, a pioneira e máis grande

---

<sup>9</sup> En castelán no orixinal: “Hay tres etapas realmente importante que son las que han permitido el desarrollo del cine doméstico. Las etapas se corresponden con la aparición de nuevos formatos que permitían el registro a costes cada vez más asequibles. En primer instancia la aparición del 16mm (1923), creada por la empresa Eastman Kodak, supuso el primer acercamiento del cine hacia un público no profesional, ya que fue pensada para un público aficionado. Luego apareció el 9,5mm, elaborada por la marca francesa Pathé, que abarcaba un mayor sector debido a que, al ser más pequeña, permitía registrar más minutos a un coste inferior al del 16mm de Kodak. Años después, apareció el doble 8mm (1932) -también conocido como regular 8mm, también creado por Kodak- para competir directamente con el formato 9,5mm. Finalmente, se produce el auge del cine doméstico cuando aparece en el mercado otro invento de Eastman Kodak, el Super 8mm (1965). El Super 8mm fue un éxito rotundo y es precisamente en este período donde es posible hallar una mayor cantidad de películas domésticas. A pesar de seguir siendo un producto de coste elevado, estaba al alcance de la clase media, con lo que comenzaba a ser habitual, ver a un individuo filmando por las calles, ya sea filmando la familia, un acto especial o simplemente documentando el día a día.”



entidade deste tipo que agroma na época. Ao redor deste singular colectivo desenvólven os seus primeiros experimentos cinematográficos *cineístas* cataláns que acadan certo prestixio como Delmiro de Caralt, Domènec Giménez, Francesc Gilbert, Eusebi Ferré ou Llorenç Llobet-Gràcia, quen xa na década dos corenta dá o salto á profesionalidade asinando unha peza clave da historia do cinema español como é *Vida en sombras* (1948). Ao carón do Centro de Excursionistas vanse creando unha serie de certames, primeiro de ámbito catalán –I Concurs de Cinema Amateur Catalá, 1932– e máis tarde internacional –Concurso Internacional de Cine Amateur de Barcelona– que concita a atención de cineístas amateurs doutras áreas xeográficas do Estado<sup>10</sup>. Nas bases dos festivais vanse establecendo as nocións que han definir o cinema amateur como expresión autónoma, nunha posición de antagonismo cara ao cinema comercial. Na acta oficial do I Congreso Internacional de Cineístas Amateurs, defínese aos filmes amateurs como “aqueles concibidos e realizados sen outra finalidade que a do propio goce do autor, ficando excluídos os filmes comercial-espectaculares<sup>11</sup> (Reventós, 1977, p.12)”. Ao auxe amateur da década dos anos trinta acompaña a aparición de numerosas publicacións destinadas á alfabetización técnica do cineasta afeccionado que amplía considerablemente o acceso das clases medias á práctica amateur.

En termos cinematográficos a nacente xeración de *cineístas* amosa un fondo coñecemento dos principais autores do cinema de vangarda, fundamentalmente de orixe francesa, coma Germaine Dulac, Man Ray ou René Clair, predominando nas mellores obras do amateur catalán a coidada composición das imaxes e un profundo simbolismo que procura unha transposición dos mecanismos clásicos de narración. Para exemplificar as buscas formais e narrativas achegámonos á análise de *Memmortigo?* (Delmiro de Caralt, 1934), para moitos historiadores a obra mestra do amateurismo catalán da década dos trinta (Romaguera i Ramió, 1991).

Despois destes filmes familiares sen pretensión maior, chegamos a 1934 coa súa obra principal, *Memmortigo?*, na que o *cineísta* nos sorprende, como sorprende no seu día e continúa sorprendendo a todos os que a descubren por vez primeira e incluso ao visionala de novo. A fita é unha historia alegórica, metafórica e simbolista na que sen rótulos trata de reflectir o pesimismo e o optimismo dun ser humano ante situacións cotiás. Para isto

---

<sup>10</sup> Fundamentalmente Madrid, onde se crea en 1935 a Agrupación de Cine Amateur de Madrid (ACAM) da que fai parte, entre outros, o cineasta José Val del Omar.

<sup>11</sup> En castelán no orixinal: “Aquellos concebidos y realizados sin otra finalidad que la del propio disfrute del autor, quedando excluidas las películas comercial-espectaculares”.

orquestra unha serie de secuencias que sobresaen pola súa composición: planos picados e contrapicados, resolucións orixinalísimas de corte surreal, o mesmo título en esperanto, *Memmortigo?*, que quere dicir “Suicídome?”, a montaxe paralela e alterna, e un senfín de recursos visuais que demostran ben ás claras unha mestría e un saber facer que nos inclinan a pensar que Caralt sabía e quería que as súas cintas “de amateur”, como el insiste en cualificar, acheguen sempre algo novo e diferente co que distinguir e dignificar unha práctica fílmica que conectaba en moitos puntos coa que levaron a cabo os seus antecesores vangardistas: os cineastas europeos dos anos vinte que el aínda hoxe segue a admirar, a primeira vangarda cinematográfica verdadeiramente “de ruptura”: os Delluc, Clair, Man Ray, Chomette, Cocteau e poucos máis.

Tras a vitoria do bando sublevado na Guerra Civil chegamos a unha funesta década dos corenta en termos tanto políticos coma cinematográficos, á que non consegue escapar o campo amateur que, se ben non ten destacado nas súas primeiras décadas pola súa disidencia política ou ideolóxica, non é quen de sortear os mecanismos de control do réxime censor. Porén, en 1951, unha Orde Ministerial resolve parcialmente estes obstáculos. Así o recollen Nogales e Suárez (2010):

Durante os primeiros anos do franquismo o novo réxime obriga a toda persoa que filma ou fotografa un acto político ou público a presentar na sede da Falanxe as fotografías ou filmacións tomadas para dar o visto bo. Noutras ocasións, a policía require a presenza de toda persoa cunha cámara nas súas propias dependencias ou da Falanxe. Até 1951 non se resolverán estes problemas. Nesa data o goberno emite unha Orde Ministerial que exclúe aos tomavistas de 16, 9 e 8 mm. da necesidade de obter o permiso previo de rodaxe (p.106)<sup>12</sup>.

A aprobación desta orde, non só facilita a práctica dos amateuristas clásicos da década dos cincuenta, senón que abre a posibilidade á realización de obras a cada volta máis críticas coa ideoloxía do réxime. Isto obsérvase especialmente na década dos sesenta, cando coinciden en tempo o auxe de movementos de oposición política que comezan a se mover na clandestinidade, coa aparición do formato Súper 8, clave na

---

<sup>12</sup> En castelán no orixinal: “Durante los primeros años del franquismo el nuevo régimen obliga a toda persona que filma o fotografía un acto político o público a presentar en la sede de Falange las fotografías o filmaciones tomadas para dar el visto bueno. En otras ocasiones, la policía requiere la presencia de toda persona con una cámara en sus propias dependencias o de la Falange. Hasta 1951 no se resolverán estos problemas. En esa fecha el gobierno emite una Orden Ministerial que excluye a los tomavistas de 16, 95 y 8mm. de la necesidad de obtener el permiso previo de rodaje.”

expansión e descentralización do feito cinematográfico no Estado español. Coa chegada do Súper 8, en 1965, prodúcese a desaparición paulatina do 8 mm. que fica axiña en desuso. Os historiadores Nogales e Suárez (2010) definen coma segue o auxe do Súper 8 e a súa rápida expansión no Estado español:

Os anos sesenta e setenta son anos de novas mudanzas tecnolóxicas, especialmente o da aparición do Super 8 mm. Este paso nace en 1965, impulsado polas casas Kodak e Fuji. A idea esencial desta mudanza tecnolóxica é ampliar a superficie de impresión de cada fotograma e mellorar con isto a calidade fotográfica do 8 mm. Ademais, ao Super 8 mm. incorporaránselle máis funcións automatizadas das que tiña o 8 mm., e con isto as cámaras serán máis doadas de manexar, o que ha facilitar a súa utilización aos novos cineastas domésticos. Aínda que esa mesma automatización será moi criticada polos vellos cineastas amateurs. (...) A diferenza dos pasos anteriores, a súa introdución en España é case que inmediata e nas décadas dos setenta xa era o paso dominante no cinema non profesional (p.110)<sup>13</sup>.

Favorecidas pola aparición do novo formato agroman novas expresións do cinema non profesional no Estado español que soborda os adoito reducidos lindes do ámbito amateur, que entenden o cinema en formato pequeno non só como unha oportunidade para a creación ás marxes da superestrutura totalizadora do mercado senón tamén como arma de denuncia e concienciación ou como documento dunha determinada loita. Xorde así o cinema alternativo e militante que se move na clandestinidade dos últimos anos do Franquismo e que se ben non se pode encadrar dentro do cinema amateur, si formará un subxénero de seu dentro do cinema en formato non profesional. Autores como Llorenç Soler, Helena Lumbreras, Antoni Padrós ou a excéntrica parella catalá dedicada ao cinema de animación que forman Jan Baca e Toni Garriga son só algúns dos múltiples exemplos de cineastas que botan man do pequeno formato para se enfrontar de xeito crítico co aparello de propaganda do Estado.

---

<sup>13</sup> En castelán no orixinal: “Los años sesenta y setenta son años de nuevos cambios tecnológicos, especialmente el de la aparición del Super 8 mm. Este paso nace en 1965, impulsado por las casas Kodak y Fuji. La idea esencial de este cambio tecnológico es ampliar la superficie de impresión de cada fotograma y mejorar con ello la calidad fotográfica del 8mm. Además, al Super 8 mm se le incorporarán más funciones automatizadas de las que tenía el 8mm., y con ello las cámaras serán más fáciles de manejar, lo que facilitará su utilización a los nuevos cineastas domésticos. Aunque esa misma automatización será muy criticada por los viejos cineastas amateurs. (...) A diferencia de los pasos anteriores su introducción en España es casi inmediata y en las décadas de los setenta ya era el paso dominante en el cine no profesional”

A finais da década dos sesenta e comezos dos setenta agroman tamén os primeiros colectivos de cinema militante que atopan na cooperación e o traballo en grupo mecanismos para difuminar a centralidade da figura do director, entendida como factótum na tradición do cinema amateur ou mistificada pola política de autores da *Nouvelle Vague* francesa. A horizontalidade destas iniciativas colectivas atopan a súa base nas tamén francesas agrupacións de cinema obreiro que nacen ao carón do Maio do 68 e que atopan a súa expresión máxima no Grupo Medvedkine, promovido por Chris Marker, e a súa actividade achega a ollos de hoxe documentos fundamentais para testemuñar a loita de clases que, de xeito dialéctico, se bate na clandestinidade do estado Franquista. Falamos fundamentalmente dos traballos da Cooperativa de Cinema Alternativo<sup>14</sup> e o Colectivo de Cine de Clase no ámbito catalán, e xa máis afíns a determinados partidos políticos, o Colectivo de Cine de Madrid, encabezado por Andrés Linares e próximo ao Partido Comunista, ou o Grup de Produció vencellado ao PSUC. Como veremos máis adiante, a organización colectiva arredor do formato non profesional atopa o seu espello no campo cinematográfico galego nos tres grupos que compoñen o obxecto central da presente investigación.

### **2.1.2. O amateur como fenómeno de vangarda contracultural**

Como vimos de relatar, o emprego do pequeno formato e a búsqueda dun circuío de exhibición alternativo ás estruturas da industria cultural, permite unha descentralización da expresión composta por sons e imaxes en movemento, que non só se traducirá nunha maior liberdade á hora de imprimir en celuloide prácticas antagónicas ao programa ideolóxico dominante, senón que servirá de ferramenta para toda unha xeración de cineastas experimentais que, fundamentalmente desde os Estados Unidos, mais logo a nivel internacional, farán tremer os cánones narrativos do cinema clásico. Resulta rechamante comprobar como varios dos principais nomes que lideran o movemento de cinema de vangarda que se move na contracultura norteamericana, fundamentalmente a partir dos anos sesenta, botan man de procedementos próximos ao cinema amateur para crear unha fértil esfera cultural, que posibilita o desenvolvemento de cadanseu universo creativo: uso do formato non profesional –fundamentalmente o 16 mm.–, superación dos cánones clásicos de narración e creación de espazos de

---

<sup>14</sup> Colectivo de cinema militante que xorde da man da distribuidora clandestina *Central del curt* e que dá a luz tres pezas documentais que dan boa conta da elevada conflitividade social da época: a precariedade material dos barrios de inmigrantes en *Viaje a la explotación* (1974), a obxección de conciencia en *Can Serra. La obyección de conciencia en España* (1976), e o ataque de grupos de extrema dereita a librarías e centros sociais da esquerda catalá en *El libro es un arma* (1975).

distribución e exhibición alternativos, co exemplo emblemático do Anthology Film Archives<sup>15</sup> creado por Jonas Mekas.

Unha das primeiras artistas en apelar ao terreo amateur coma un campo creativo marcado pola liberdade, en oposición aos corsés dos sistemas comerciais de produción e exhibición, será Maya Deren. A cineasta ucráína, afincada en Nova York, está considerada como unha das precursoras do cinema experimental norteamericano, desenvolvendo un suxestivo universo lírico e coreográfico en obra mestras tales como *Meshes of the Afternoon* (1943) ou *Meditations on Violence* (1947). No seu influente artigo *Amateur versus Professional*, publicado pola revista *Film Culture*, reflexiona arredor da liberdade que outorga o pequeno formato, tanto en termos físicos, pola posibilidade de facer do tomavistas unha prolongación do corpo creativo do cineasta, coma en termos organizativos e infraestruturais, polas facilidades que se lle abren a un creador que non debe render contas a ninguén máis ca a si propio. Lembramos a continuación algúns treitos do histórico texto de Deren (1965):

O maior obstáculo para o cineasta amateur é o seu propio sentimento de inferioridade en comparanza coas producións profesionais. A mesma clasificación “amateur” ten un aura pesadosa. Mais a propia palabra –que provén do latín “amateur”– significa “amante”, aquel que fai algo polo amor antes ca por razóns económicas ou por necesidade. E este significado deberá ser unha pista para todo cineasta amateur. No canto de envexar a “scripts” e guionistas, a actores profesionais, aos elaborados escenarios ou os inxentes orzamentos das producións profesionais, o amateur debería facer uso da gran vantaxe que todos os profesionais lle han envexar, nomeadamente, a liberdade –entendida en sentido físico e artístico–. Liberdade artística significa que o cineasta amateur non será forzado a sacrificar o drama visual ou a beleza a regueiros de palabras, palabras, palabras, palabras, á incesante necesidade de explicar un argumento, ou á exhibición dunha estrela ou produto patrocinado; tampouco se agarda que a produción amateur achegue retornos dun grande investimento procurando a atención dunha audiencia masiva durante noventa minutos. Ao igual que o fotógrafo amateur, o cineasta amateur pode dedicarse en corpo e alma a capturar a poesía e a beleza dos espazos e os acontecementos e, desde o momento que emprega

---

<sup>15</sup> O Anthology Film Archives é un centro internacional para a preservación, estudo e exhibición do cinema independente, experimental e de vangarda, fundado en Nova York en 1969 por un nutrido grupo de cineastas experimentais entre os que destaca o seu director e principal impulsor, Jonas Mekas.

unha cámara que captura imaxes en movemento, pode explorar o vasto campo da beleza do movemento.

No canto de tentar inventar un argumento que se mova, emprega o movemento do vento, a auga, os nenos, o pobo, os ascensores, os balóns, etc. coma só un poema podería celebralos. Emprega a túa liberdade para experimentar con ideas visuais, os teus erros non te han deixar sen traballo.

A liberdade física inclúe liberdade temporal, exenta de datas límite impostas polo orzamento. Mais sobre todo, o cineasta amateur, con este pequeno e lixeiro equipamento, acada a invisibilidade para obter a filmación sincera e unha mobilidade que será a envexa dos máis profesionais, cargados como están eles cos seus monstros de varias toneladas, cables e equipos. Lembra que aínda non se fabricou o trípode coa milagrosa versatilidade de movementos do complexo sistema de soportes, articulacións, músculos e nervios que constitúe o corpo humano que, cunha pouca de práctica, fai posible unha enorme variedade de ángulos de cámara e acción visual. Tes todo isto e tamén un cerebro, nun contedor móbil, pulcro e compacto. As cámaras non crean os filmes; os cineastas crean os filmes.

Mellora os teus filmes non a través da adición de equipos e persoal senón empregando toda a túa propia capacidade. O máis importante do teu equipo es ti propio: o teu corpo móbil, a túa mente imaxinativa, e a túa liberdade para facer uso de ambos. Asegúrate de que os empregas (pp. 45-46).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> En inglés no orixinal: "The major obstacle for amateur film-makers is their own sense of inferiority vis-a-vis professional productions. The very classification "amateur" has an apologetic ring. But that very word – from the Latin "amateur" – "lover" means one who does something for the love of the thing rather than for economic reasons or necessity. And this is the meaning from which the amateur film-maker should take his clue. Instead of envying the script and dialogue writers, the trained actors, the elaborate staffs and sets, the enormous production budgets of the professional film, the amateur should make use of the one great advantage which all professionals envy him, namely, freedom – both artistic and physical. Artistic freedom means that the amateur film-maker is never forced to sacrifice visual drama and beauty to a stream of words, words, words, words, to the relentless activity and explanations of a plot, or to the display of a star or a sponsor's product; nor is the amateur production expected to return profit on a huge investment by holding the attention of a massive and motley audience for 90 minutes. Like the amateur still-photographer, the amateur film-maker can devote himself to capturing the poetry and beauty of places and events and, since he is using a motion picture camera, he can explore the vast world of the beauty of movement. Instead of trying to invent a plot that moves, use the movement of wind, or water, children, people, elevators, balls, etc. as a poem might celebrate these. And use your freedom to experiment with visual ideas; your mistakes will not get you fired. Physical freedom includes time freedom – a freedom from budget imposed dead-lines. But above all, the amateur film-maker, with his small, light-weight equipment, has an inconspicuousness (for candid shooting) and a physical mobility which is well the envy of most professionals, burdened as they are by their many-ton monsters, cables and crews. Don't forget that no tripod has yet been built which is as miraculously versatile in movement as the complex system of supports, joints, muscles, and nerves which is the human body, which, with a bit of practice, makes possible the enormous variety of camera angles and visual action. You have all this, and a brain too, in one neat, compact, mobile package. Cameras do not make films; film-makers make films. Improve your films not by adding more equipment and personnel but by using what you have to its fullest capacity. The most important part of your equipment is yourself: your mobile body, your imaginative mind, and your freedom to use both. Make sure you do



Outros cineastas claves para o desenvolvemento do experimental norteamericano que atopan na contorna doméstica ou amateur un espazo privilexiado para as súas creacións son Jonas Mekas e Stan Brakhage. No caso de Mekas, a esfera doméstica será clave na conformación dunha obra que xira arredor do retrato da súa propia comunidade. Ou, se cadra, deberamos falar de comunidades en plural, pois tan importante será para Mekas a pertenza aos círculos creativos *underground*, cuxos artistas adoitan figurar fisicamente nas súas obras<sup>17</sup>, como as reflexións constantes cara á comunidade de emigrantes lituanos en Nova York que conforman a súa propia identidade e que configuran o eixo comunicativo de filmes coma *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972). Mekas, quen ademais de cineasta destaca coma un brillante articulista, ten reflexionado arredor do significado etimolóxico do termo *amateur*, que se axusta por oposición ao profesional aos parámetros de produción do cineasta lituano. Velaquí o texto de Mekas (1992):

O termo *amateur* utilizado como en Cocteau, Markopoulos, Tyler, Brakhage, no sentido de aquel que ama, pode ter aquí un uso oportuno. É o aspecto persoal, *amateur*, de familia, o que queda subliñado. O cinema *amateur* é literalmente a obra dun único autor, como a pintura e a poesía, por oposición á implicación complexa dun gran número de persoas nunha película profesional (pp. 131-132).

No caso de Stan Brakhage, a escena doméstica está máis relacionada cunha certa idea de retiro espiritual, na busca dun espazo creativo marcado pola serenidade, a reflexión e o contacto coa natureza na que non se dá unha separación entre a vida real e a vida filmada. Deste xeito os principais acontecementos que conforman a intrahistoria familiar fan parte substantiva da obra de Brakhage<sup>18</sup>. No seu artigo “In defense of amateur”, Brakhage toma partido explícito pola figura do cineasta amateur, co que identifica o seu propio traballo, de novo en contraposición coa noción do cineasta profesional, tal e como é entendido dentro da maquinaria da industria do cinema. Recuperamos as palabras de Brakhage (2001):

---

use them.”

<sup>17</sup> Podemos citar neste apartado unha obra central na filmografía de Mekas como é *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969), un filme-diario de seis horas de duración no que o cineasta lituano nos achega á súa propia esfera do cotiá, da que fan parte varios dos cineastas máis relevantes da vangarda norteamericana do momento, como é o caso de Gregory Markopoulos, Andy Warhol, Jack Smith, Stan Brakhage, Shirley Clarke, Marie Menken, Michael Snow ou o seu propio irmán, á par que cineasta, Adolfas Mekas.

<sup>18</sup> Non en van dúas das obras máis celebradas do cineasta de Missouri rexistran, desde unha achega visual marcada polo uso vangardista da cámara e a iluminación, dous acontecementos claves para o desenvolvemento do círculo familiar que, adoito, fican fóra mesmo do cinema doméstico ao uso. Falamos do coito, que centra a hipnótica *Wedlock House: An Intercourse* (1959), e o parto do seu primeiro fillo, na celebrativa *Window Winter Baby Moving* (1959).

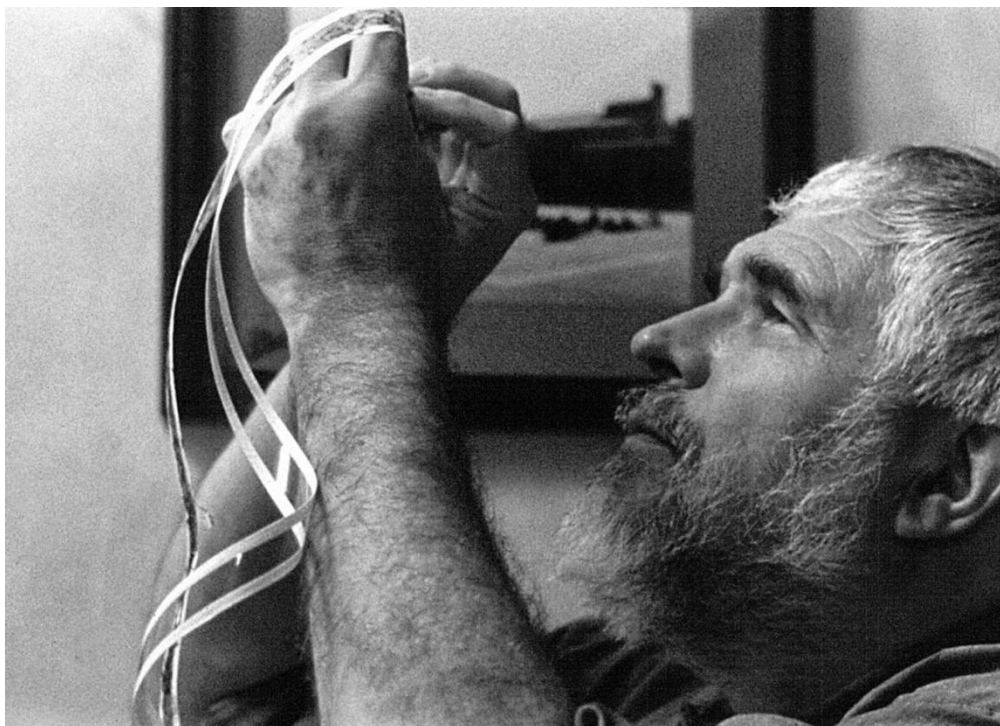
Levo facendo filmes desde hai quince anos. Contribuíñ a moitos filmes comerciais como director, fotógrafo, montador, guionista, actor, mesmo como operador de cámara, etcétera, e ás veces nunha combinación de todos estes labores. Mais na maioría dos casos traballei sen título nin colaboración. Teño traballado só e na casa, en filmes sen aparente valor comercial... na casa, nun ambiente que amo, facendo filmes polos que me preocupo dun xeito similar ao que, como pai, me preocupo polos meus fillos. Namentres o valor destes filmes domésticos íase incrementando na esfera pública, eu, como autor deles, comezaba a ser chamado “profesional”, “artista” ou “amateur”. Deses tres termos, o último, “amateur”, é o que verdadeiramente me honra... mesmo cando ás veces foi empregado por críticos para designar traballos meus que eles non tiñan realmente enxergado.

(...)

Un cineasta amateur traballa acorde coas súas propias necesidades e, nese sentido, doméstico será calquera lugar no que traballe: se el tira unha fotografía de algo que ama ou necesita, será seguramente máis real e honorable que o traballo desenvolvido pola simple subsistencia... Seguramente ha ter máis significado persoal ca traballar só movido polo diñeiro, a fama ou o poder etc... e terá definitivamente máis significado individual ca un uso comercial. Un verdadeiro amateur, mesmo cando traballa con outros amateurs, está sempre traballando só, medindo o seu éxito de acordo co coidado cara ao traballo antes ca polo recoñecemento dos demais. Por que razón, daquela, hai críticos, profesores e outros gardas da vida pública que empregan o termo de xeito despectivo? Por que empregan o termo amateur como sinónimo de inexperto, torpe, aburrido ou mesmo perigoso? É porque un amateur é alguén que realmente vive a súa vida –non alguén que simplemente cumpre co seu deber– e que experimenta ao mesmo tempo que traballa –sen preocuparse en ir a unha escola a aprender o seu traballo podendo, daquela, investir o resto da súa vida facendo algo de utilidade–; e o amateur, por tanto, atópase en todo momento aprendendo e medrando a través do seu traballo, nun proceso de continua descuberta non exenta dunha marabillosa torpeza, similar á de dous mozos amantes movidos pola falta de coñecemento e o goce do descubrimento continuo dun cara ao



outro. Amateurs e amantes son aqueles que ollan a beleza e equipáranla a eles propios (pp. 142-145)<sup>19</sup>



**Imaxe 1. Stan Brakhage**

Arredor dos novos cineastas norteamericanos que, armados coas súas cámaras de 16 mm. axitan o panorama cinematográfico a partir da década dos sesenta, exprésase tamén Jean Cocteau, outro dos nomes principais da vangarda francesa dos anos trinta, quen pon en relación varias das conquistas acadadas pola nova xeración experimental

<sup>19</sup> En inglés no orixinal: "I have been making films for over 15 years now. I have contributed to many commercial films as "director", "photographer", "editor", "writer", "actor", even "grip", etcetera, and sometimes in combination of all of these. But mostly I have worked without title, in no collaboration with others. I have worked alone and at home, on films of seemingly no commercial value... 'at home' with a medium I love, making films I care for as surely as I have as a father cared for my children. As these home movies have come to be valued, have grown into a public life, I, as the maker of them, have come to be called a "professional", an "artist", and an "amateur". Of those three terms, the last one –"amateur"– is the one I am truly most honored by... even tho' it is most often used in criticism of the work I have done by those who don't understand it. (...)An amateur works according to his own necessity (a Yankee-enough proclivity) and is, in that sense, "at home" anywhere he works: and if he takes pictures, he photographs what he loves or needs in some-such sense –surely a more real, and thus honorable, activity than work which is performed for some gain or other than what the work itself gives... surely more personally meaningful than work only accomplished for money, or fame, power, etc... and most assuredly more individually meaningful than commercial employment– for the true amateur, even when in consort with other amateurs, is always working alone gauging his success according to his care for the work rather than according to the accomplishments or recognitions of others. Why then have critics, teachers, and other guardians of the public life come to use the term derogatorily? Why have they come to make "amateur" mean: "inexperienced", "clumsy", "dull", or even "dangerous"? It is because an amateur is one who really lives his life –not one who simply "performs his duty"– and as such he experiences his work while he's working – rather than going to school to learn his work so he can spend the rest of his life just doing it dutifully–; and the amateur, thus, is forever learning and growing thru his work into all his living in a "clumsiness" of continual discovery that is as beautiful to see, if you have lived it and can see it, as to watch young lovers in the "clumsiness" of their lack of knowing and the joy of their continual discovery of each other, if you have ever loved and can appreciate young lovers without jealousy. Amateurs and lovers are those who look on beauty and liken themselves to it."

coa liberdade que outorga filmar ás marxes da influencia homoxeneizadora e totalizadora das grandes estruturas industriais. Recollemos as verbas de Cocteau incluídas nun artigo de Laurence Allard (2010):

Confésanse, coma no psiquiatra. O resultado son pezas moi curiosas, das que deducimos que a máquina hase converter en algo tan apaixonante como a tinta na soidade. Aproveito para suplicar aos innumerables *amateurs* que non se obsesionen coa técnica, que non xoguen a ser verdadeiros cineastas; que non teman nin a audacia nin a loucura. Senón, as súas pantallas non presentarán senón un cinema menor que non atopou o seu rexistro. Son máis libres ca nosoutros. Que o aproveiten (p.259)<sup>20</sup>.

## 2.2. O CINEMATÓGRAFO EN GALIZA, UNHA OLLADA RETROSPECTIVA

Para completarmos o contexto histórico e cinematográfico no que se sitúa a mostra de referencia facemos a continuación un percorrido polos precedentes históricos do cinema feito en Galiza e máis reparamos nas distintas tipoloxías nas que se divide a produción cinematográfica galega da década dos setenta. A historia do cinematógrafo en Galiza enceta, como acontece na gran maioría das nacións europeas, a finais do século XIX cando un fotógrafo local de orixe francesa, Josep Sellier, faise cunha cámara da patente dos irmáns Lumière e leva a cabo as primeiras gravacións documentadas en Galiza. Os estudos de Castro de Paz, Folgar de la Calle e Nogueira (2010)<sup>21</sup> sinalan ao *Entierro del General Sánchez Bregua* como a primeira gravación cinematográfica con data verificable de todo o Estado, sendo esta o 20 de xuño de 1897.

Mais a pesar da rápida chegada do enxeño dos Lumière a Galiza o desenvolvemento dunha cinematografía propia non chega a materializarse até os tempos da II República. Antes diso, iso si, temos o exemplo do gran pioneiro do cinema galego que non é outro que José Gil. A este fotógrafo de profesión, natural das Neves (Pontevedra), débese non só a gravación do primeiro filme de ficción da historia do cinema en Galiza, *Miss Ledya* (1916), senón tamén as primeiras iniciativas de distribución e exhibición cinematográfica que, dun xeito audaz para a época, procuran

<sup>20</sup> En castelán no orixinal: “Se confiesan, como en el psiquiatra. El resultado son piezas muy curiosas, de las que deducimos que la máquina se convertirá en algo tan apasionante como la tinta en la soledad. Aprovecho para suplicar a los innumerables amateurs que no se obsesionen con la técnica, que no jueguen a ser verdaderos cineastas; que no teman ni la audacia ni la locura. Si no, sus pantallas no presentarán sino un cine menor, que no ha encontrado su registro. Son más libres que nosotros. Que lo aprovechen”

<sup>21</sup> Castro de Paz, José Luis / Folgar de la Calle, José María / Nogueira, Xosé, 2010. ‘José Sellier y las primeras filmaciones españolas : Fábrica de gas, Orzán, oleaje y plaza de Mina (mayo de 1897) : estado de la cuestión y nuevas aportaciones documentales’, in A propósito de Cuesta : escritos sobre los comienzos del cine español, 1896-1920, ed. Juan Ignacio Lahoz Rodrigo (Valencia : Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), pp. 49-58.

adaptarse á historia e a estrutura poboacional galega. Falamos por unha banda, do “automotor-cine”, un proxecto de exhibición itinerante co que Gil achega o cinematógrafo ás parroquias e aldeas que carecen na altura dunha sala convencional, e pola outra do “cinema de correspondencia”, coa activación dun singular fluxo de filmación epistolar, que se establece a finais dos anos vinte entre os centros da emigración galega en Sudamérica e as súas poboacións de orixe.

Nos albores da II República o testemuño de José Gil recólleno os irmáns Enrique e Ramón Barreiro quen, desde a Casa Folk e unha postura política de explícito apoio ao ideario republicano, producen noticiarios periódicos que, a xeito das actualidades de época, buscan recoller e difundir os principais acontecementos da vida social e política do momento. Os irmáns Barreiro atópanse ademais en contacto directo coa vangarda galeguistas do momento, realizando en 1933 un filme de relevancia histórica por poñer por vez primeira en contacto o cinematógrafo cun ideario político progresista e nacionalista. Trátase de *Por unha Galicia nova / Hacia una Galicia mejor* (1933), filme que a día de hoxe considérase perdido e que constitúe un medio de propaganda a prol da aprobación do Estatuto de Autonomía.

Mais non será até ben entrada a década dos trinta cando o cinema feito en Galiza acade importantes cotas estéticas ao abeiro dun sistema político, o republicano, que propicia o uso da cámara como arte de vangarda ao servizo das clases populares. Referímonos á irrepetible xeración de documentalistas que, ao abeiro da II República, sitúan por vez primeira ao cinema galego nunha posición de vangarda no ámbito estatal, e que compoñen os ourensáns José Suárez, co seu filme perdido *Mariñeiros* (1935); Antonio Román con *Terra meiga* (1932), *Canto de emigración* (1934) e a máis coñecida e realizada xa en tempos da ditadura *O carro e o home* (1940); e fundamentalmente Carlos Velo. A *Galicia-Finisterrae* (1936) do cineasta de Cartelle sitúase como a obra fundacional do noso cine, pois nela Galiza sitúase por vez primeira ante a cámara como un suxeito político e histórico con valor de seu. En termos cinematográficos as influencias dos grandes cineastas do mudo soviético, como Alexander Dovjenko, ou do documentalista Robert Flaherty, coa filmación contrapicada da clase traballadora que aparece ante a cámara de Velo como motor social, outorgan á obra do autor ourensán importantes cotas artísticas e expresivas. Até hai ben pouco tan só se conservaban oito minutos da fita, mais un traballo de investigación e edición levado a cabo en marzo de 2011 polos cineastas Ramiro Ledo, Pablo Cayuela e Margarita Ledo permite a

recuperación, procedente dun arquivo soviético, do resto das imaxes do filme, que se consideraban perdidas. O resultado da pesquisa, levada a cabo na Facultade de Ciencias da Comunicación da Universidade de Santiago de Compostela, preséntase baixo o título *Galicia 1936-2011. Estudos sobre o filme de Carlos Velo* e permite unha aproximación hipotética mais fundamentada do que é, probablemente, o filme máis importante do noso patrimonio cinematográfico.

Porén, en 1939 coa vitoria do fascismo na Guerra Civil, aniquílanse as posibilidades dunha florecente xeración documentalista galega, obrigando ao exilio a José Suárez, que non volverá á realización, e a Carlos Velo, que pasa a desenvolver unha brillante obra documental en México, ocupando unha posición preeminente na historia do cinema documental, especialmente tras a realización da que seguramente sexa a súa obra mestra, *Torero* (1957). A pesar da distancia xeográfica, a mente de Carlos Velo nunca abandona a posibilidade do regreso ao seu país de orixe, deseñando proxectos programáticos para a dinamización do cinematógrafo galego e regresando, logo da morte de Franco, nunha visita histórica ás Xornadas de Cine de Ourense de 1977, na que achega a súa experiencia e puntos de vistas arredor das necesidades de futuro do renacente cinema galego.



Imaxe 2. *Galicia 1936-2011. Estudos sobre o filme de Carlos Velo* (2011)



Durante a longa noite franquista, semella que nada se move en termos cinematográficos no noso país. Galiza aparece nas pantallas apenas como pano de fondo en producións de marcado carácter folclórico ou rexionalista, nas que o país galego aparece representado con rasgos estereotipados ou tipificantes. O férreo sistema de exhibición franquista dificulta o acceso ás salas de cinema de calquera expresión periférica, debendo os cineastas nados en Galiza –como pode ser o caso do vigués Manuel Mur Oti– mudarse aos centros de produción cinematográfica, isto é Madrid e secundariamente Barcelona, para poderen desenvolver a súa carreira tras da cámara. Mais a tradición amateur ou do cineasta afeccionado ten xerado xa neste momento un importante fluxo cinematográfico alternativo que, se ben na década dos cincuenta non emprende proxectos ideoloxicamente perigosos para o réxime, si permite unha realización descentralizada que, tras a aprobación da Orde Ministerial que exclúe aos tomavistas de formatos lixeiros da necesidade de obter o permiso previo de rodaxe, non debe render contas ao aparello censor do réxime. Por todo isto comezan a agromar iniciativas que achegan unha ollada sobre o país despois dos tópicos representacionais do réxime.

Atopámonos, asemade, no comezo da década dos cincuenta, ante un renacemento da reivindicación dos dereitos lingüísticos e culturais de Galiza que, dun xeito tímido nos seus inicios, desemboca na celebración de actos que procuran a promoción e defensa do idioma e a literatura galegas. En 1951, tan só un ano despois da fundación da Editorial Galaxia, celébrase en terras compostelás unha excursión, promovida por distintos intelectuais e escritores galeguistas, que percorre espazos emblemáticos da vida e a obra de Rosalía de Castro. Persoeiros relevantes na defensa da cultura galega durante o Franquismo como Manuel Martínez-Risco, Domingo García-Sabell, Ramón Piñeiro ou escritores históricos coma Ramón Otero Pedrayo, diríxense a un nutrido público recitando versos en espazos centrais da obra rosaliá coma Ortoño, Bastabales, Sar, Padrón ou Lestrobe. Pois ben, a viaxe, de indubidable relevancia social e cultural para a reivindicación e promoción da lingua e literatura galegas, dá lugar a unha curtametraxe documental que leva por título *Pelerinaxe lírica aos lugares Rosalianos 1951*. Trátase dunha pequena obra de fasquía amateur para cuxa elaboración cóntase coa cooperación de múltiples persoas, as máis delas escritores ou intelectuais galeguistas, e que ten como principal promotor ao poeta e humanista compostelán Antón Beiras. Os créditos iniciais

da fita dan boa conta da natureza colectiva do proxecto e máis do seu carácter reivindicativo, cunha dedicatoria especial a todas aquelas persoas que tiveron que se exiliar por motivos políticos ao remate da contenda bélica:

Nas mesas dun café vigués naceu a idea deste documental. Antón Beiras deulle pulo e corpo, Pedro Dopazo realizouna, Celso E. Ferreiro redactou o texto, Lois Iglesias Fernández emprestou os aparellos. E moitos, puxeron unha man ou un alento para levar adiante esta improvisada mostra, e adícanla aos galegos irmáns que están lonxe da súa terra amada.<sup>22</sup>

Outra das experiencias insólitas que zarrapica o estéril campo cinematográfico galego da década dos cincuenta, ten lugar na cidade da Coruña en 1958 coa realización por parte de Rogelio Amigo de *El andamio*. En termos organizativos, atopámonos ante unha produción tipicamente amateur pois, tal e como lembra un recente artigo de Paola Obelleiro (2008) publicado co gallo da recuperación por parte do colectivo Lili Films dunha copia do filme:

Todo era caseiro en *El andamio*. O director e os actores eran simples afeccionados. A montaxe, o son e até o financiamento xurdiron da pequena tenda de electrónica que os irmáns Docampo tiñan na Rúa Nova da Coruña.<sup>23</sup>

Porén, se analizamos a fita en termos de linguaxe cinematográfica decatámonos de que a intención de Amigo era a de realizar un filme profesional para o que lle faltaban os medios mais non o oficio nin a intuición en termos de edición e encadre da imaxe. Volvemos ao artigo de Obelleiro (2008) para nos achegar aos motivos ideolóxicos que sosteñen a fita:

A película denuncia, a través do fracaso e desgraza dunha humilde familia na cidade que se ve obrigada a regresar ao campo, a explotación dos obreiros no desarrollismo franquista que só dá beneficio ao promotor, chulesco e ladrón.<sup>24</sup>

Como vemos a obra parte dunha posición de clase, que diferencia entre o obreiro,

---

<sup>22</sup> Recuperada e restaurada pola Fundación Caixa Galicia, El Progreso e Diario de Pontevedra en 2001, cincuenta anos após a celebración do acto orixinal, a obra promovida por Antón Beiras pódese consultar a través de youtube en: <https://www.youtube.com/watch?v=Uxn8X20V81k>.

<sup>23</sup> En castelán no orixinal: “Todo era casero en *El andamio*. El director y los actores eran simples aficionados. El montaje, el sonido y hasta la financiación surgieron de la pequeña tienda de electrónica que los hermanos Docampo tenían en la Rúa Nueva de A Coruña”.

<sup>24</sup> En castelán no orixinal: “La película denuncia, a través del fracaso y desgracia de una humilde familia en la ciudad que se ve obligada a regresar al campo, la explotación de los obreros en el desarrollismo franquista que sólo da beneficio al promotor, chulesco y ladrón”.

motor do desenvolvemento económico, e o patrón, que se limita a especular coa plusvalía obtida do traballo alleo. Asemade, a imaxe que se ofrece da cidade da Coruña atópase nas antípodas dos códigos representacionais da época, amosando unha urbe escura e axexante, da que vemos fundamentalmente os novos barrios periféricos, como o de La Bañou, nos que o crecente desarrollismo estaba a acabar coas formas de vida propias do rural. En termos estritamente cinematográficos o filme emerxe como un exemplo de edición que toma como referencia tanto a montaxe soviética de atraccións coma a narración elíptica e desenfreada do *noir* norteamericano.

Á par do insólito exemplo de *El andamio* atopamos, xa na década dos sesenta, outras iniciativas de carácter grupal que, nun rexistro máis achegado ao amateurismo clásico, procura activar un renacemento da imaxe cinematográfica en Galiza. Referímonos fundamentalmente ao Equipo 64 sobre o cal afondábase dentro do artigo *Cinema in Galicia: Beyond an Interrupted History* (Gómez Viñas, 2014) do xeito que segue:

O caso máis salientábel será o do Equipo 64, formado en 1964 polo fundador do Cineclube da S.E.U., Ezequiel Méndez, o catedrático de filosofía e pedagogía Gonzalo Anaya, e o operador de cámara Enrique Banet. Na súa produción contan cunha serie de documentais divulgativos rexistrados en distintos espazos do país, tres deles cinguidos a Compostela e o Camiño -*Camino de Santiago, Pórtico de Compostela e Cuatro plazas*- e un cuarto, probablemente o máis suxestivo, gravado na vila bergantiñá de Malpica. Esta peza, de apenas 14 minutos, enceta ao xeito dun documental turístico convencional, con panorámicas xerais da vila e unha voz en off a gabar as bondades das xentes do lugar. Porén, a imaxe acada axiña total autonomía, atopando na accidentada orografía do lugar e nas vivendas dos mariñeiros motivos visuais que riscan a abstracción. Combinando certa fascinación pola propia materia fílmica que recorda os experimentos iniciáticos do holandés Joris Ivens (*Études de mouvements*, 1928; *Regen*, 1929) cun relato en off que abandona a omnisciencia inicial para se introducir no cotiá da vida mariñeira, complétase un retrato tan orixinal coma preciso dunha vila que acada baixo a ollada de Méndez-Anaya-Banet a entidade dun organismo vivo e complexo con identidade de seu. Desgraciadamente as posibilidades destes mozos cineastas de se dedicar ao cinema do real eran, na altura, practicamente nulas e, tras ofrecer a súa forza de traballo a TVE e seren rexeitados, o grupo disólvese definitivamente (pp.



Imaxe 3. *Malpica* (1964)

### 2.2.1. O cinema en Galiza na década dos 70. Unha perspectiva global

E deste xeito chegamos á década dos setenta, un decenio clave para a evolución do cinema en Galiza e que ocupa o groso da nosa investigación. Á hora de tentar taxonomizar a produción galega en formato non profesional, partiremos da clasificación ofrecida por Roger Odin (2010) que, lembremos, divide o cinema non profesional, deixando a parte o cinema doméstico, en tres categorías básicas: cine amateur, militante e de escola. Seguindo de novo a Odin (2010), considéranse películas amateurs aquelas que son “realizadas no marco dos cine-clubs de cine non profesional (...) o seu deseñador

<sup>25</sup> En inglés no orixinal: “The most notable example was Equipo 64, created in 1964 by the founder of the Cineclub do SEU, Ezequiel Méndez, in conjunction with Gonzalo Anaya, a lecturer in philosophy and pedagogy, and the cameraman Enrique Banet. This group’s production includes a series of revealing documentaries recorded in different locations across the country, three of which centred on Compostela and the Way to Santiago – *Caminode Santiago* (The Way to Santiago), *Pórtico de Compostela* (Santiago’s Arcade) and *Cuatro plazas* (Four Squares) – and a fourth, *Malpica*, which was filmed in the eponymous town of Malpica and was probably the most suggestive. This film, which was barely fourteen minutes long, opens in the manner of a conventional tourist documentary with general panoramas of the town and a voiceover extolling the virtues and goodwill of the local people. However, the image soon reaches full autonomy as it focuses increasingly on the region’s landscape and the sailors’ houses as visual motifs conveying a sense of fascination on the part of the directors which is not dissimilar to that informing the early filmic experiments by the Dutch director Joris Ivens (*Études de mouvements*, 1928; *Regen*, 1929). Unfortunately the chances that these young film-makers had of dedicating themselves to professional film-making were practically non-existent at the time, and after their offer to work for the Spanish state-owned television channel was rejected, the group dissolved definitively.”



actúa como cineasta (e non como membro dunha familia) que se dirixe a un destinatario entendido como público (e non como grupo familiar)” (p. 39) . Por tanto a noción do cineasta amateur non pivota, segundo Roger Odin, en consideracións estéticas ou ideolóxicas senón na intencionalidade e difusión pública do seu traballo. O ámbito fundamental de exhibición destas producións serán os clubs de cinema dedicados ao filme non profesional, coñecidos habitualmente como clubs de cinema amateur e que, en moitos casos, se vertebran en torno a un festival especializado nesta clase de cinema.

Dentro da produción galega amateur dos anos setenta faremos á súa vez unha división en base ás estratexias de organización interna do traballo realizador, distinguindo aquelas experiencias que funcionan de xeito colectivo, froito da colaboración de dúas ou máis persoas, daquelas obras que nacen exclusivamente do traballo e o impulso creativo dun autor individual

#### 2.2.1.1. Colectivos amateur

Antes de continuar cos colectivos de cinema amateur debemos facer un inciso clave para evitarmos confusións á hora de definir o noso obxecto de estudo. O principal vector sobre o que pivotan as distintas definicións do cinema non profesional ofrecidas por Roger Odin céntrase na análise do público obxectivo ao que se dirixen as obras de referencia. Cando falamos de autores ou colectivos amateurs, referímonos a aqueles que non procuran unha difusión das mesmas fóra dos reducidos círculos e festivais de cinema amateur que proliferan nesta época. Por tanto, non podemos considerar aos colectivos que ocupan o cerne da nosa investigación, é dicir os equipos Lupa, Imaxe e Enroba, como parte do cinema amateur pois, dentro do seu traballo, atópase unha fonda actividade a prol da consecución dun circuío de distribución e exhibición o máis amplo posible que permita o acceso dos filmes realizados a toda a poboación do país. Asemade, especialmente no caso dos grupos Imaxe e Enroba, o horizonte destes colectivos sitúase nunha hipotética profesionalización, algo que se atopa fóra do programa de calquera iniciativa de carácter amateur. Sobre esta distinción volveremos máis adiante, na resolución dalgunha das hipóteses de traballo, mais cómpre abrir neste punto unha aclaración para non confundir as obras dos citados colectivos coas que sinalaremos a continuación e que, agromando tamén como froito de traballos grupais, nada teñen a ver cos Lupa, Imaxe e Enroba en termos de obxectivos e características infraestruturais.

Pois ben, entre as dinámicas colectivas de realización amateur durante esta década destaca polo seu número de participantes e polo prolífico das súas producións, un grupo

de cineastas que, aliñado ao carón do Festival de Cinema Afeccionado de Vilargarcía de Arousa, emprende un inxente labor produtivo. O certame, que nace en 1973 arredor do casino vilagarcían, consegue xerar ao seu redor as enerxías creativas dun bo número de camarógrafos afeccionados que ven no festival unha posibilidade de proxección e recoñecemento público ás súas creacións. Cómpre sinalar que era bastante común en localidades pequenas e medianas de todo o Estado, que se crease unha sa rivalidade entre os amateuristas locais, xerándose unha sinerxia creativa da que se ve beneficiada toda a comarca pois, froito do traballo destes camarógrafos, consérvanse a día de hoxe importantes documentos arredor do patrimonio e a vida social da comarca do Salnés. Ao tempo, os festivais amateurs adoitan contar cun interminable palmarés que divide os premios en infinidade de subseccións temáticas ou rexionais<sup>26</sup> coa finalidade principal de fomentar a participación e tentar que a meirande parte dos participantes accedese a algún dos galardóns.

Nesta peculiar microescena cinematográfica temos que destacar un trío de realizadores que emerxe pola consistencia e número das súas realizacións e que acapara boa parte dos galardóns do festival durante varias edicións. Falamos de Rafael Sabugueiro, Jesús Méndez e Benxamín Rey que, se ben non forman un grupo de traballo colectivo, pois realizan cadanseus filmes por separado, constrúen en conxunto un corpus filmográfico vilagarcían que non ten precedentes nin sucesores na capital do Salnés. No caso de Sabugueiro, empregado de banca de profesión, atopámonos ante o máis prolífico de toda a xeración, contándose por dúcias as súas producións, todas elas pertencentes a un subxénero de cinema documental que poderíamos considerar como didáctico. As súas pezas teñen como fin fundamental a preservación e promoción do patrimonio arquitectónico, arqueolóxico, paisaxístico e natural da comarca do Salnés, con obras de gran corrección técnica, dominadas polos movementos de cámara panorámicos e os encadres fragmentados, acompañados dunha voz en off de ton educativo que explica as orixes e características de cada un dos obxectos patrimoniais rexistrados pola súa cámara de Súper 8. Son moi numerosas as producións levadas a cabo por Sabugueiro, mais citamos a continuación aquelas galardoadas durante os anos setenta no certame vilagarcían, a única plataforma de exhibición das obras do autor:

---

<sup>26</sup> No caso do festival vilagarcían o número e tipoloxía de galardóns vai variando co tempo pero, por poñer un exemplo representativo, lembramos o palmarés de 1977 no que as categorías premiadas son as seguintes: Primeiro premio, premio á mellor dirección, á mellor montaxe sonora, da prensa e radio local, segundo e terceiro premio, premio á película dun afeccionado local, ao mellor guión, do público, de valores lingüísticos, á mellor fotografía, do público en cada unha das xornadas do certame, ao humor e o premio especial do xurado ao tema galego.

*Vilagarcía* (premio á mellor realización, filme e presentación, 1973), *Flores* (trofeo Banesto, 1973), *Una visita al Pazo de Oca* (segundo premio, 1974), *Lembranzas da miña terra* (Cuarto premio, premio ao mellor filme de tema galego, á mellor gravación e premio do Patronato Rosalía de Castro polo mellor guión que enxalce a obra de Rosalía, 1974), *Arte rupestre* (primeiro premio, 1975), *Fantasía* (terceiro premio, 1975), *Cumbres del monte Santa Tecla* (premio á mellor documentación e investigación histórica e cultural e á mellor fotografía en cor, 1976), *Es Historia* (mellor gravación, 1976), *Imágenes para un concierto* (premio da prensa e a radio local, 1977), *Pueblo español* (premio ao mellor documental, 1978), *Moradas pacegas do Salnés* (premio ao tema documental e ao mellor afeccionado local, 1979) e *Algo que morre* (premio especial Casino de Vilagarcía e ao mellor tema galego, 1980).

Un segundo protagonista da escena vilagarcíá será Jesús Méndez, tamén empregado de banca de profesión, que aínda asinando durante a década arredor de vinte curtametraxes fica moi lonxe en número da capacidade produtiva de Sabugueiro. Ademais amosa unha maior diversidade á hora de escoller temáticas ou rexistros de filmación, movéndose desde o filme humorístico próximo ao *slapstick* como *Mosaico deportivo* (oitavo premio, 1974) ou *Un aburrido día de playa* (premio do público e do humor, 1977), deica un particular subxénero dentro do documental etnográfico consistente na filmación dos labores propios da actividade agrícola e pesqueira, asinando filmes de importante carga didáctica nos que se disecciona até o mínimo detalle as diferentes técnicas empregadas por labregos, pescadores ou marisqueiras. A este apartado pertencen as obras *O mexilón* (primeiro premio, premio popular, da prensa, premio á mellor dirección, realización, montaxe, guión e ao mellor filme dun afeccionado local, 1976), *O leite* (premio especial do Casino, 1978), *O viño* (1979) e *Levantouse a veda* (1980).

En terceiro lugar temos a Benxamín Rey, quen combina a realización de filmes de corte antropolóxico ou etnográfico como *A rapa das bestas* (premio ao tema galego, 1976), *Corpus Christi* (segundo premio e galardón da prensa e radio local, 1977), *O queixo galego* (1979) ou *A piscicultura* (terceiro premio, 1980), con pezas de corte argumental, xénero infrecuente na xeración de amateuristas de Vilagarcía, máis proclives ao formato do documental didáctico. Entre as obras de ficción de Rey destacamos *A fouce esquencida* (terceiro premio, 1978), da que temos testemuño na volume histórico de Emilio Carlos García Fernández (1985):

Baseado no poema de Ramón Cabanillas do mesmo título; reflicte as desgrazas dun campesiño: morte da súa muller, a súa filla, perda dun preito, embargo... até que un día encontra unha foice esquecida e daquela... (p. 142)<sup>27</sup>

A nómina de cineastas que fan parte do Festival de Cinema Afeccionado de Vilagarcía é, con todo, moito maior, resultando complexa a sistematización de obras e motivos empregados, se ben podemos sinalar a presenza doutros autores frecuentemente seleccionados ou galardoados como son o caso de José M. Avilés, Julio García, Jesús González ou Ramón Varela.

Outra iniciativa de cinema amateur consciente da capacidade da cámara de Súper 8 para a preservación do patrimonio antropolóxico e cultural lévanos a Lalín e ten por nome Deza-Cine Galego. A pesar da súa denominación colectiva, o proxecto ten como protagonista central a Daniel González Alén, empregado de banca, escritor e xornalista, que rexistra durante a segunda metade da década un bo número prácticas, rituais ou oficios practicados ancestralmente na comarca do Deza e que se atopan en risco de desaparecer. Acompañado do seu irmán Jesús, que se ocupa na maioría dos filmes da cámara e o son, Daniel eríxese como director e guionista de toda as pezas do grupo, que combinan o rexistro etnográfico de obras como *Camba e Dózón* (1976), *O Santuario do Faro* (1977), *Antroido en Brandariz* (1978), *O campo galego* (1979) ou *Fiadeiras de Zobra* (1981), con pequenas pezas de ficción de marcado carácter satírico nas que, seguindo a tradición amateur, serán os seus propios familiares e veciños os que fagan de improvisados actores, destacando a presenza do seu pai, coñecido como “O tío Xanete” que, segundo lembra González Alén nunhas declaracións á xornalista Rocío Ramos (2009), “fora actor e tiña esa retranca típica galega imposible de imitar”. No apartado ficcional destaca a curtametraxe *O aparato* (1982), unha aceda peza satírica arredor da introdución da televisión nos fogares galegos e a súa capacidade para condicionar os modos de relación no corpo social labrego. As obras dos irmáns González Alén proxéctanse na propia comarca do Deza en pases informais nas que as pezas son amosadas aos seus propios protagonistas, mais acceden tamén ao circuío de festivais de cinema amateur existente na altura en Galiza. En 1979 viaxa a Lugo, ao Festival Nacional de Cine Afeccionado do Círculo das Artes onde son proxectadas as súas obras

---

<sup>27</sup> En castelán no orixinal: “Basado en el poema de Ramón Cabanillas del mismo título; refleja las desgracias de un campesino: muerte de su mujer, su hija, pérdida de un pleito, embargo... hasta que un día encuentra una hoz olvidada y entonces...”.

*Lalín* e *O consello do compadre*, segundo García Fernández (1985) “unha simpática historia que nos relata como o egoísmo pode poñerse na nosa contra (p.412)<sup>28</sup>”. As obras de Alén fanse tamén asiduas visitantes do Festival de Cinema Afeccionado de Vilagarcía de Arousa, onde son proxectadas *O santuario do Faro*, que obtén o premio do xurado e ao mellor tema galego en 1977, *Lalín* co que acada o primeiro premio ao mellor documental en 1978, ou *O campo galego* que lle vale o segundo premio ao mellor tema documental na edición de 1979. Afortunadamente a práctica totalidade da filmografía de Deza-Cinema Galego foi conservada durante décadas polo seu principal promotor, sendo recuperada e posta a disposición da poboación galega, grazas a un programa de restauración e dixitalización do patrimonio cinematográfico emprendido pola Xunta de Galicia en 2009, a través da Axencia do Audiovisual Galego dirixida na altura por Manuel González, e que facilitou o acceso a boa parte do noso patrimonio audiovisual a través do portal *online*, *Flocos.tv*, hoxe pechado.

Outra iniciativa grupal de interese, enmarcada dentro do formato do cinema afeccionado, mais con inquedanzas formais e narrativas ben diferentes, constitúeo o colectivo lucense Punto de Mira, composto por Javier Saavedra Balseiro, Pedro Agrelo, Manolo Sicart e Francisco Rodríguez, que realizan un total de tres filmes de ficción a finais da década do setenta. O primeiro leva por título *Mateo* (1977) e proxéctase no Festival de Cine Afeccionado de Lugo, ficando da fita tan só unha breve sinopse de García Fernández (1985): “un ancián soña con ver algún día o mar e imaxínoa a través dos cadros do seu cuarto pero morre antes de conseguilo (p.412)<sup>29</sup>”. No mesmo certame proxéctase en 1978 a obra *Y el hombre se hizo hombre* e *La selva*, da que apenas contamos tamén co breve comentario de García Fernández (1985): “Onde comeza e onde remata a loucura? Quen son realmente os tolos?<sup>30</sup>”. As obras de Punto de Mira viaxan tamén ao Festival de Cinema Afeccionado de Vilagarcía de Arousa obtendo *Y el hombre se hizo hombre* o segundo premio ao mellor filme e o premio á mellor montaxe na edición de 1978 e, no caso de *La selva*, o terceiro premio ao mellor filme argumental en 1979.

Por último, destacamos o traballo desenvolvido polo Equipo 4, un colectivo formado por catro mulleres que coinciden como docentes na Universidade París VIII e

---

<sup>28</sup> En castelán no orixinal: “una simpática historia que nos relata como el egoísmo puede ponerse en contra nuestra.”

<sup>29</sup> En castelán no orixinal: “Un anciano sueña con ver algún día el mar, y se lo imagina a través de los cuadros de la habitación pero muere antes de conseguirlo.”

<sup>30</sup> En castelán no orixinal: “¿Dónde empieza y dónde termina la locura? ¿Quiénes son realmente los locos?”



deciden emprender pequenas filmacións de marcado compromiso social e político entre as que se atopa o filme *¿Por que marchamos?* (1977), arredor do fenómeno migratorio galego. Este colectivo singular, no que destaca a presenza feminina nun período histórico no que a muller adoita ficar fóra do feito cinematográfico, especialmente nos apartados que definen a dirección e posta en escena dos filmes, atópase composto polas cineastas Elisabeth Aguirre, Pilar del Caz e Begoña Zangitu, ficando a representación galega nas mans de Cruz Risco, pertencente á familia Martínez-Risco, que mantén parentesco co célebre escritor ourensán Vicente Risco. A presenza de Cruz Risco no colectivo resulta clave para que, no ano 1977 e valéndose dunha cámara de 16 mm., emprendan a realización do único filme galego do colectivo. *¿Por que marchamos?* defínese coma segue no catálogo de Rula, Difusora Cultural Galega, que se encarga cara a finais da década dos setenta da distribución do filme:

Baixo do centralismo dos Reis Católicos, Galiza fica marxinada dentro da estruturación do Estado Moderno. O subdesenvolvemento económico e cultural favorecen a emigración. Os emigrantes fálanos da súa situación e das causas desta: caciquismo, igrexa, banca... (?) Se volven a Galiza, que van atopar?<sup>31</sup>



Imaxe 4. *¿Por que marchamos?* (1977)

<sup>31</sup> Texto extraído do catálogo de distribución de Rula, Difusora Cultural Galega S.L., non publicado, consultado no arquivo persoal de Miguel Castelo.

#### 2.2.1.2. Cineastas amateurs

Como vemos, desenvólvese en Galiza durante a década dos setenta un bo número de iniciativas de carácter grupal ou colectivo vertebradas en moitos casos arredor de festivais de cinema afeccionado que serven de principal escaparate das producións realizadas. Porén, o perfil máis habitual do cineasta amateur adoita atoparse na soidade do creador autónomo que desenvolve as súas inquiredanzas expresivas no seu eido doméstico. O número e identidade de cineastas amateurs que filman durante esta década en Galiza é dificilmente definible pois na maioría dos casos non acadan as suficientes proxeccións públicas que permitan unha visibilidade mediática, ficando as súas obras, en moitas ocasións, no esquecemento. Para identificarmos os principais nomes do amateur galego fixámonos, por unha banda, nos palmareses dos certames de cinema afeccionado, ao tempo que consultamos os escasos volumes historiográficos que, a xeito de referencia, teñen reparado na produción cinematográfica non profesional.

Nunha ollada rápida á listaxe de galardóns nos festivais galegos de cinema amateur detéctase axiña a omnipresenza do cineasta coruñés Carlos Fernández Santander. Mariño mercante de profesión, Santander iníciase no campo do cinema afeccionado da man de José Ernesto Díaz Noriega, o grande autor do cinema amateur en Galiza, que analizaremos no seguinte apartado, e que ademais de desenvolver unha singularísima obra cinematográfica sitúase como un dos grandes animadores da vida cultural coruñesa fundando en 1963, o Club de Cine Amateur. Precisamente, dentro deste espazo entra Fernández Santander en contacto co cinema cara a 1965, iniciando un proteico labor realizador no que combina o rexistro documental con pezas de apropiación nas que, a partir de noticiarios ou filmes de arquivo, desenvolve digresións histórico-políticas. Santander amosa desde un inicio unha grande elegancia no emprego do tomavistas destacando dentro da súa ampla filmografía pezas estritamente formalistas como *O cemiterio de barcos* (1977), na que conflúen a devoción deste cineasta mariñeiro polas embarcacións e máis a súa paixón cara a cámara de cinema. Trátase dunha peza curta, de ritmo pausado, na que a imaxe acada total protagonismo e que gaña peso a ollos de hoxe ao non enfatizar os planos, de seu significativos, con comentarios en off ou música extradiexética. Outra peza de relevo, que acada a consideración de documento histórico, será *O desastre do Urquiola* na que o tomavistas de Súper 8 de Santander rexistra, cun abraiante pulso e acougo nos movementos de cámara, o afundimento do petroleiro Urquiola que ten lugar na cidade da Coruña o 12 de maio de 1976, e que desemboca

nunha catástrofe natural sen precedentes tras o verquido de máis de 100.000 toneladas de combustible que se espalla por toda a costa coruñesa.

O principal espazo para a difusión da obra de Santander será, como acontece cos demais cineastas estritamente amateurs desta xeración, os festivais galegos e estatais de cinema afeccionado, nos que o cineasta herculino acada un amplo recoñecemento que vai máis aló das fronteiras galegas. Fernández Santander participa no Festival de Cinema Amateur da Coruña co filme *Padrón* (1970) que lle vale o premio Dugopa, namentres que co seu *Irvos á merda* (1970) obtén o premio Industria. En 1971 presenta o seu *Astano-Ferrol* que acada o premio Marcosa. Esas mesmas obras son proxectadas, aínda que sen galardón, no Festival Nacional de Cine Afeccionado do Círculo das Artes de Lugo, onde tamén se pasa, xa en 1979, a peza *Paixón e morte de Bóveda*, que obtén unha mención especial do xurado. Xa no Festival de Cinema Afeccionado de Vilagarcía de Arousa, acada o terceiro premio e o galardón á mellor montaxe en 1977 c' *O desastre do Urquiola*, e o segundo premio ao mellor filme documental en 1978 con *Una ciudad que agoniza*, edición na que resulta seleccionada a súa película *New York*.

Outro nome reseñable do panorama amateur do momento será o de Xosé Luis Moar Rivera, cineasta afeccionado que, valéndose dunha cámara de Súper 8, realiza numerosas obras de carácter etnográfico nas que rexistra distintos rituais e oficios que, de xeito tradicional, se veñen realizando en Galiza até esta década. Pertencentes a este rexistro Moar asina *A rapa de Candaoso* (1973), *La escuela hogar* (1975), *Así es mi colegio* (1976) ou *A Semana Santa de Viveiro* (1978). Porén, a achega máis novedosa do cineasta de Viveiro á escena cinematográfica galega non ten tanto a ver coa súa produción cinematográfica senón cunha anovadora iniciativa de cinema escolar, destinada á aprendizaxe e familiarización co eido do cinema de nenos e nenas. O proxecto nace na localidade coruñesa de Sada en 1973 e coñécese co nome de Grupo Cinematográfico Xuvenil “Raiola”, desenvolvendo a súa actividade principal no Colexio Barrié de la Maza da vila sadense. Froito desta colaboración xorden varias pezas baixo a coordinación de Moar entre as que se atopa *Como se fan unhas zocas*, de 1978, proxectada no Festival Nacional de Cine Afeccionado do Círculo das Artes de Lugo.

Mais á par das citadas iniciativas amateurs centradas nos máis dos casos nun rexistro do real de indubidable interese patrimonial mais escasas búsquedas a nivel formal, emerxen diversas experiencias ligadas á tradición experimental que poñen en



crise os mecanismos clásicos de narración. Non en van, como vimos no apartado anterior, certo cinema de vangarda internacional, fundamentalmente as experiencias contraculturais do *underground* norteamericano, atopa na esfera do doméstico e o cotián, a base sobre a que desenvolver importantes experimentos expresivos que desafían os modos de narración hexemónicos. Como vimos, autores fundamentais da tradición experimental estadounidense coma Deren, Mekas ou Brakhage teñen reivindicado acotío a súa condición de cineastas amateurs para situárense nunha posición desprexuízada que lles permite esquecer os canons clásicos de representación na busca dunha linguaxe propia e estritamente cinematográfica.

Partindo dunha tradición antinarrativa, cunha fonda influencia da arte pictórica, emerxe na década dos setenta a figura do lucense Ignacio Pardo, quen xa tiña desenvolvida con anterioridade unha importante obra como artista plástico. Tras iniciarse na realización en 1972 con *Una herida cada día* asina dous anos máis tarde un insólito filme titulado *Erosión* (1974). Trátase dunha peza duns dez minutos de duración na que a través de coidados movementos de cámara e encadre desenvolve un singular paralelismo entre os rochedos graníticos propios do litoral atlántico e o corpo espido dunha muller. Sen máis intencións narrativas ca o propio xogo de imaxes e significados que, en ocasións, buscan o equívoco visual (ou *trompe-l'œil*) atopámonos ante un filme sen precedentes tanto pola súa renuncia a calquera discurso narrativo como pola presenza do corpo espido como elemento metafórico e expresivo. Xa en 1978, Pardo asina *Requiem por una gaviota*, premiada no Festival de Cinema Afeccionado de Lugo e tamén no certame vilagarcían. Esta peza, de importantes implicacións metafóricas e críptico significado, presenta unha nena que vai camiñando cara ao mar enfeitizada polo voo das gaivotas. Pertencente ao subxénero de fantasía visual, á que dedica boa parte das súas forzas nos anos oitenta no mundo da videocreación, *Requiem por una gaviota* emerxe como unha das principais obras do cinema experimental galego dos setenta. Ao longo do II Festival S8 de Cinema Periférico da Coruña, no que se recuperan as tres pezas sinaladas, Pardo (2011) lembra o carácter iniciático e formativo destas experiencias “feitas con máis paixón ca formación, aprendendo a linguaxe cinematográfica sobre a marcha, sen medios nin escola<sup>32</sup>”. En canto ás condicionantes do formato Súper 8, Pardo ofrece a súa visión afastada de calquera ideal romántico cara ao formato estándar do cinema amateur da época:

---

<sup>32</sup>En castelán no orixinal: “hechos con más pasión que formación, aprendiendo el lenguaje cinematográfico sobre la marcha, sin medios ni escuelas”

Era unha máquina máxica, que non sabías o que saía dela unha vez revelada a película (que había que aproveitar ao máximo), un material que se editaba pegándoo de forma manual cunha empalmadora (...). Non entendo o amor da xente de hoxe polo Super 8: era doloroso traballar con el! Cando saíu o vídeo pensei: que alivio! (Pardo, 2011)<sup>33</sup>.

Este repaso aos cineastas amateurs que, de xeito autónomo, desenvolven a súa filmografía á marxe de calquera sinerxia grupal, no eido doméstico mais con innegables preocupacións artísticas ou expresivas, rematámolo con outro singularísimo cineasta experimental chamado Juan Antonio Cadenas Dapena. Natural de Ferrol, Cadenas desenvolve un amplo labor no eido da cultura e os medios de comunicación, como ensaísta, xornalista, crítico de teatro ou guionista, mais no que acó nos compete, cómpre salientar as súas creacións cinematográficas de marcado carácter experimental que, a partir de 1968, desenvolve en formato Súper 8. A obra de Cadenas componse das curtametraxes *Viaje* (1969), *Diálogos* (1970), *Ceremonia* (1970), *Pneumato* (1970), e *Crónica de un desnudo* (1970), destacando dentro da súa filmografía a realización, entre 1975 e 1976, dun filme experimental de 180 minutos de duración titulado *Rompecabezas*. Lamentablemente non tivemos até o momento acceso á obra experimental do autor ferrolán, mais a análise da súa filmografía, así como das escasas pero singulares achegas dos distintos autores do experimental galego da década, sitúase como unha necesidade fundamental para describir os rasgos definidores daquelas obras que se opoñen aos mecanismos dominantes de representación.

#### 2.2.1.2.1. José Ernesto Díaz Noriega e Rafael Luca de Tena

Non podemos rematar o repaso á produción galega en formato non profesional sen repararmos unha miga na obra dos dous grandes *cineístas* que teñen desenvolvido cadansúas obras artísticas en terras galegas e acadado maior prestixio en festivais internacionais de cinema amateur.

A principal figura do amateur galego asina as súas obras cun enigmático JEDN, que non será outra cousa ca o acrónimo de José Ernesto Díaz Noriega. Nacido en Barcelona en 1912 e enxeñeiro agrícola de profesión, viaxa sendo un mozo a Madrid onde entra en contacto coa fértil escena cineclubista da capital do Estado onde, por caso, faise socio

---

<sup>33</sup> En castelán no orixinal: “Era una máquina mágica, que no sabías lo que saldría de ella una vez revelada la película (que había que aprovechar al máximo), un material que se editaba pegándolo de forma manual con una empalmadora (...) no entiendo el amor de la gente de hoy por el Super 8: ¡era doloroso trabajar con él! Cuando salió el video pensé: ¡qué alivio!”.

do Cineclub España, fundando polo intelectual e escritor Ernesto Giménez Caballero, onde consegue ver por vez primeira *O acorazado Potemkin* (1925), nunha sesión na que se senta canda Ramón Gómez de la Serna (Cuesta e Folgar de la Calle, 1983). Noriega iníciase moi novo nas filmacións domésticas e familiares nas que, pouco a pouco, vai agromando o inimitable maxín creativo do autor. Antes da Guerra Civil ten realizado xa as curtametraxes *Las ninfas de la charca* (1935), sonorizada coa axuda dun tocadiscos, e *El viejo parque del oeste* (1936). Mais xa en plena contenda, e a pesar de ter que alistarse co bando nacional, o tomavistas de Noriega non cesa de filmar, obtendo imaxes de relevancia histórica na peza *Revista 8*, onde realiza varias tomas gravadas desde dentro dun cárcere franquista, logo de ser arrestado e ter introducido unha cámara de xeito clandestino na prisión. As imaxes, que se cren perdidas durante longo tempo, son recuperadas en 2005 polo cineasta húngaro Péter Forgács dentro do proceso de realización *El perro negro: Stories from the Spanish Civil War* (2004), unha fita que recupera diversas pasaxes da contenda bélica a partir das filmacións de afeccionados pertencentes aos círculos amateurs cataláns. As tomas de Noriega acadan gran significación por seren das poucas imaxes en movemento rexistradas nun cárcere durante a Guerra Civil. Aínda en plena guerra, Noriega asina *Un frente en calma* (1939), que segundo lembra o historiador Miguelanxo Fernández (2005) trata:

Sobre tres amigos nunha trincheira durante a Guerra Civil, dos que un deles aproveita unha tregua para visitar a súa familia e mátano. Contendo escenas cotiáns da fronte bélica e filmada nas auténticas trincheiras, a trama de ficción seica se fixo realidade uns días máis tarde, cando un dos soldados morreu realmente.

Mais será na cidade da Coruña, a onde se muda a familia de Noriega na década dos cincuenta, onde a sobordante creatividade do *cineísta* catalán acade o seu total apoxeo. Valéndose de case que todos os formatos posibles pertencentes ao estándar non profesional, dos 8 aos 16 mm., as inclasificables obras de Noriega adoitan moverse entre a sátira social e o humor do absurdo, carecendo nos máis dos casos dun esqueleto argumental previo, o que propicia a consecución de filmes libérrimos e imprevisibles nos que o elemento predominante semella ser a improvisación. Seguramente a súa peza máis salientable sexa *El cine amateur* (1965), que lle vale un premio no Festival de Cine Amateur de Cannes e que consiste nunha pequena curtametraxe musical, a ritmo de cuplé, no que Noriega, coma case sempre actor protagonista das súas propias obras,

rememora, non sen ironía, as principais características da práctica amateur. Mais xa avanzando a década dos sesenta e entrando nos últimos anos da ditadura Díaz Noriega, polo demais un home ideoloxicamente moderado que endexamais mostrou en público interese algún pola política, dirixe pouco a pouco o seu peculiar ton satírico cara a pequenos experimentos de gran potencial subversivo. En 1969 asina *Al-Nasr Altair*, enigmático título que provén dunha frase de Álvaro Cunqueiro, nun artigo da revista “Destino”, no que se refire a unha aguia. O filme consiste nun encargo institucional cuxos resultados finais subverten en boa medida as intencións da parte contratante, neste caso o concello de Carballo que, co gallo da celebración dunha homenaxe a un xeneral da aviación franquista, de nome Eduardo Prado, encarga a Noriega que remonte imaxes da cerimonia a xeito de filme de propaganda. José Ernesto, armado coa seu irreverente sentido do humor, non atende á sincronía entre son e imaxe poñendo en boca das autoridades locais voces en off procedentes de anuncios publicitarios ou exabruptos sacados de contexto. Tras recibir o produto final, o concello de Carballo négase a pagar pola fita, argumentando que ao tratarse de material alleo non está na obriga de remunerar a Noriega, e o caso vai aos tribunais. Tras varios meses de preitos, Noriega acada unha vitoria histórica pois a sentenza concede ao cineasta catalán a autoría do filme por ser o autor intelectual da súa montaxe visual e sonora e, daquela, do sentido final da fita. A resolución do xuíz, recollida por Cuesta e Folgar de la Calle (1983), acada unha forma similar á dunha crítica cinematográfica, describindo algúns dos procedementos empregados polo autor:

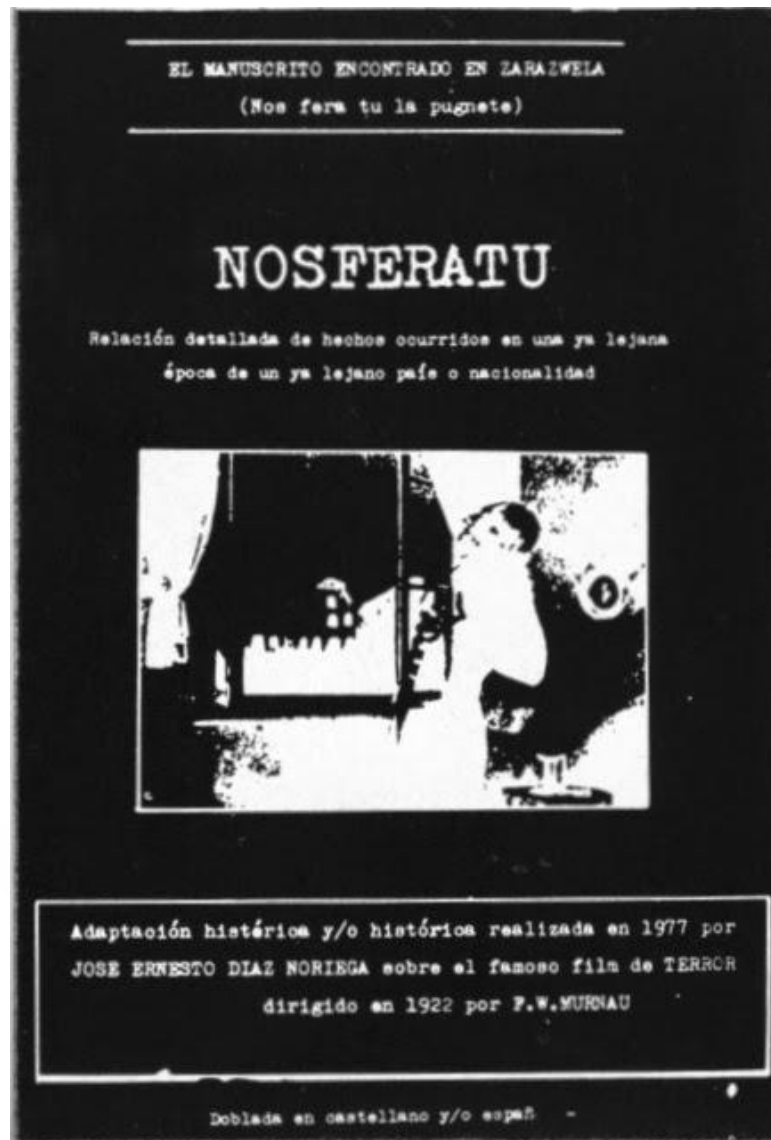
Poñer en boca dun parente do homenaxeado o seguinte: “O Banco de Bilbao cre nos dereitos da muller”, porque ningún xurista creu que a plataforma de lanzamento cara á igualdade dos sexos estivera ligada a ningunha entidade bancaria (...). E, por último, dando cume ao que o demandante chama éxito cinematográfico, aparece o Excmo. Sr. Gobernador Civil de Zaragoza dicindo a un sacerdote: “No día dos namorados agasalle a auténtica medalla do amor, a única que leva gravada a frase que ela espera: hoxe quérote, máis ca onte e moito menos ca mañá”<sup>34</sup>.

Outra das obras máis transgresoras de Noriega será *Os suevos* (1974), un filme

<sup>34</sup> En castelán no orixinal: “Poner en boca de un pariente del homenajeado lo siguiente: “El Banco de Bilbao cree en los derechos de la mujer”, porque ningún jurista ha creído que la plataforma de lanzamiento hacia la igualdad de los sexos estuviera ligada a ninguna entidad bancaria (...). Y, por último, dando cima a lo que el demandante llama éxito cinematográfico, aparece el Excmo. Sr. Gobernador Civil de Zaragoza diciendo a un sacerdote: “En el día de los enamorados regale la auténtica medalla del amor, la única que lleva grabada la frase que ella espera: hoy te quiero, más que ayer y mucho menos que mañana”.

cercano á hora de duración que se atopa asulagada de innumerables gags visuais e lingüísticos. A fita converte a celebración do vintecinco aniversario de voda dunha parella nunha sátira sobre o matrimonio e está gravada integramente en galego operando, en ocasións, unha certa ironía coa fala empregada polos medios galegos progresistas da época. Cuesta e Folgar de la Calle (1983) achéganos un exemplo representativo, pertencente a *Os suevos*, que dá boa conta do humor do absurdo que pobo a peculiar universo creativo de Noriega: “Suevos, no seu coche pola estrada atopa un sinal de “Ceda el paso”. Corte. Logo, fotograma cun indicador da vila de Noceda. Corte. Xesto de dúbida de Suevos.”

Mais á singularidade da súa obra como director, cuxa amplitude excede o espazo que podemos abranguer neste repaso, cómpre engadir as célebres sonorizacións que leva a cabo a partir de filmes clásicos da etapa muda, dos seus admirados Charles Chaplin, Buster Keaton, Ernst Lubitsch, Fred Niblo ou dos clásicos xermánicos Fritz Lang ou Friedrich Wilhelm Murnau. Pero o que nalgúns casos se limita á recreación do espazo sonoro e musical con pretensións realistas, convértese en ocasións nunha oportunidade para avanzar nun experimento dialéctico que, achegándose ás prácticas situacionistas de finais dos anos sesenta, consiste en colocar á par dunha imaxe do filme de partida un texto alleo que achega novos significados á obra proxectada. A máis célebre destas sonorizacións será a realizada a partir do *Nosferatu* (1922) de Murnau, rebautizado como *Manuscrito encontrado en Zarazwela: Nos fera tu la pugnete* (1977), onde desenvolve a través das voces en off unha parodia da Transición política española, situando a fita no país de Franconia e aparecendo personaxes como o rei Jonathan Carolus, o presidente Dráculas Navarro, Lopues Rollo, o doutor Plaga ou Nina Democracia, unha fráxil dama á que axexan sombríos personaxes. O cartaz da obra resultante, que engadimos a continuación, xa aclara que se trata dunha “adaptación histórica e/ou histórica” do famoso filme de terror dirixido en 1922 por Murnau.



**Imaxe 5. Cartel de *Manuscrito encontrado en Zarazwela: Nos fera tu la pugneta* (1977)**

Porén, a importancia capital de Díaz Noriega para o desenvolvemento da nacente xeración de cineastas galegos vai máis aló da súa propia achega creativa. Á fronte do Clube de Cine Amateur e do Festival de Cinema Afeccionado da Coruña, Noriega apadriñará intelectualmente a todo un colectivo de mozos entusiastas que, da man do autor barcelonés, dan os seus primeiros pasos no campo do cinema. Mais nesa faceta de José Ernesto incidiremos cando cumpra, en capítulos posteriores.

Un segundo nome de referencia para a historia do cinema amateur galego será o de Rafael Luca de Tena quen, ao igual ca acontecía con Noriega, nace e desenvolve os seus primeiros traballos coa cámara lonxe de Galiza, neste caso en Sevilla, aterrando na cidade de Vigo cara a 1940, onde traballa profesionalmente como farmacéutico. Á par da súa ampla filmografía, que combina pezas irónicas –*Er feo negro* (1942)– e



argumentais –*Había una vez un hombre* (1967)– co rexistro documental –*Caballos salvajes* (1967), *O Corpiño* (1976) –, cómpre salientar que Luca de Tena organiza en 1963 o primeiro certame de cinema afeccionado de Galiza, o Concurso de Cine Amateur de Vigo, onde traba un primeiro contacto con Díaz Noriega. Ambos *cineístas* conxenian de contado xurdindo como froito do seu encontro o filme, realizado a catro mans, *Sever odnum* (1964), no que parodian as obras pretenciosos e sen substancia que poboan a segunda edición do Festival de Cine de Humor da Coruña.

Fomos á praza e mercamos unhas cebolas, patacas, cabezas de peixe (obxectos que se empregan nas películas de Font) e decidimos facer unha película para presentala na cea de clausura do festival. Montouse tal balbordo durante a proxección, nun restaurante, que nos mandaron apagar o proxector (Cuesta e Folgar de la Calle, 1983)<sup>35</sup>.

A partir deste momento, animado pola fecunda colaboración con Noriega e a proliferación de certames de cinema afeccionado por todo o territorio galego, a obra de Luca de Tena amplíase exponencialmente, chegando a preto dos cincuenta filmes. Entre as obras máis destacadas do autor sevillano atópase *Miña aldea* (1965), unha peza de corte costumista protagonizada por un neno que compón unha redacción escolar na que describe, con certo ton bucólico, a aldea na que vive. A esta obra seguen moitas outras que obteñen numerosos galardóns nos distintos certames galegos como o Festival Nacional de Cinema Afeccionado do Círculo das Artes de Lugo (premio de fantasía e á mellor fotografía en cor en 1968 con *Rapsodia galaica*; segundo premio de tema galego con *O noso río* en 1973); o Festival de Cine Amateur da Coruña (trofeo ao mellor filme de ambiente galego en 1965 con *Miña aldea*, medalla de bronce en 1966 con *Improntum*; medalla de bronce en 1967 con *Fiestas 1551*; Trofeo Kodak en 1970 con *Saudade*) ou o Festival de Cinema Afeccionado de Vilagarcía de Arousa (premio ao mellor tema galego en 1976 con *Otoño*).

#### 2.2.1.3. O amateur militante

Volvendo á clasificación de referencia na que o profesor Roger Odin subdivide a produción cinematográfica en formato non profesional, atopamos un terceiro apartado dedicado ao cinema militante. A primeira misión será concretar a definición do cinema militante, especialmente nunha época, a do tardofranquismo, dun gran fervor político

---

<sup>35</sup> En castelán no orixinal: “Fuimos a la plaza y compramos unas cebollas, patatas, cabezas de pescado (objetos que se usan en las películas de Font) y decidimos hacer una película para presentarla en la cena de clausura del festival. Se montó un alboroto durante la proyección, en un restaurante, que nos mandaron apagar el proyector”.



que asulaga a meirande partes das expresións culturais e cinematográficas. Na busca dunha definición axeitada ao tempo histórico que nos ocupa, acudimos ao xornalista e crítico de cinema Matías Antolín quen, no seu libro “Cine marginal en España” procura unha distinción e taxonomización das distintas expresións de oposición ao réxime desde o campo cinematográfico. Neste volume podemos ver como Antolín (1979) define como militantes a:

documentais cuxa función, dentro do feito cinematográfico, non se debe limitar a reflectir a realidade senón a analízala e nesta análise tentar axitar, á vez, os sentimentos e pensamentos dese espectador tan frecuentemente sumido nunha pasividade receptora total (p.142)<sup>36</sup>.

Falamos por tanto de proxectos cinematográficos que, máis aló de documentar a conflitividade política da súa época conteñen no seu interior elementos que procuran no espectador non só un proceso de reflexión arredor dunha problemática social dada, senón tamén unha postura politicamente activa para se implicar na súa solución. Nese sentido a tradición militante toma como referencia unha obra como é *La hora de los hornos* (Fernando E. Solanas, Octavio Getino, 1968) na que, á par da mostración dunha serie de inxustizas de corte político e social se intercalan, logo de cada gran bloque de contidos, rótulos que solicitan que se pare a proxección para abrir o diálogo entre o público asistente. Esta sorte de proposta interactiva, de interpelación directa ao público asistente resulta dalgún xeito común á produción militante dos setenta en Galiza pois as proxeccións desta caste de cinema desenvólvese en espazos de exhibición que nada teñen a ver co estándar das salas comerciais, buscándose nos cineclubes, locais sindicais, parroquias ou coordinadoras de afectados, o diálogo do artefacto fílmico con aquelas persoas que máis poden facer en canto cidadanía activa para actuaren politicamente.

Pois ben, seguindo o ronsel das expresións militantes da época, atopamos no caso galego tres exemplo senlleiros, e até certo punto heteroxéneos, que exemplifican á perfección a riqueza da expresión militante nestes tempos de cambio de sistema e arelas democratizadoras. O exemplo máis nidio de cineasta militante atopámolo no lucense Carlos Varela Veiga, pertencente á formación política Unión do Pobo Galego quen, valéndose dunha cámara de Súper 8 e un magnetófono, testemuña desde mediados dos setenta deica a súa prematura morte en 1980 o movemento nacional popular que se dá

---

<sup>36</sup>En español no orixinal: “documentales cuya función, dentro del hecho cinematográfico, no se debe limitar a reflejar la realidad sino a analizarla y en este análisis intentar agitar, al mismo tiempo, los sentimientos y pensamientos de ese espectador tan frecuentemente sumido en una pasividad receptora total”.

nos primeiros anos de democracia parlamentaria en Galiza. As filmacións de Varela Veiga fican na súa meirande parte sen montar, chegando a ollos de hoxe coma documentos de loita no que se poden seguir de xeito cronolóxico as principais reivindicacións asumidas polo pobo galego na busca dun sistema político máis xusto, democrático e igualitario, que respecte, asemade, os dereitos nacionais e culturais de Galiza. A loita contra a cota empresarial, a masiva manifestación contra o proxecto de construción dunha central nuclear en Xove ou o movemento veciñal das Encrobas, contra a expropiación de terras e vivendas a mans de Unión Fenosa, fican testemuñados pola cámara de Varela Veiga. Mais se temos que salientar, en termos de imaxe, algunha das súas filmacións, fixarémonos na gravación do conflito que ten lugar no areal de Baldaio, en Carballo, cando os veciños do lugar denuncian a extracción ilegal de area por parte dunha empresa de construción. A intervención dos membros da Garda Civil, ataviados cos seus habituais tricornos e empregando as culatas dos fusís para reduciren aos manifestantes nas marismas de Baldaio, nunha imaxe dominada pola vexetación lacustre e o fondo dunar, achega un dos documentos de maior pregnancia visual do movemento nacional-popular en Galiza.

Deste xeito lembraba a Carlos Varela Veiga o poeta Darío Xohán Cabana, baixo o pseudónimo de Daniel Méndez O'Donnell (1980), nun sentido artigo publicado nove días após o falecemento do camarógrafo da UPG:

O traballo de Carlos Varela foi notábel polo continuo e polo vario. Fundador de “Nós Cinematográfica Galega”, foi un excelente realizador de reportaxes con cativos medios. Rexistrou coa súa máquina o acontecer diario do Movemento Patriótico en documentos de gran calidade. Nos congresos, nos mítins, nas manifestacións, Carlos Varela cunha man manexaba a máquina e erguía a outra en puño para corear a consigna. O cine militante tiña nel quizais o máis grande representante na nosa patria.

Pero máis aló do indubidable valor documental e visual da súa achega cinematográfica, Carlos Varela foi tamén un activo participante tanto das Xornadas de Ourense coma de distintas iniciativas colectivas que teñen por fin último a consolidación dun cinema propio para Galiza. Tal e como sinala o texto de Xohán Cabana, Varela fai parte dun ambicioso proxecto para a produción e distribución do cinema galego que leva por nome Nós Cinematográfica Galega e do que falaremos máis adiante, mais neste apartado queremos destacar a súa participación nos debates arredor

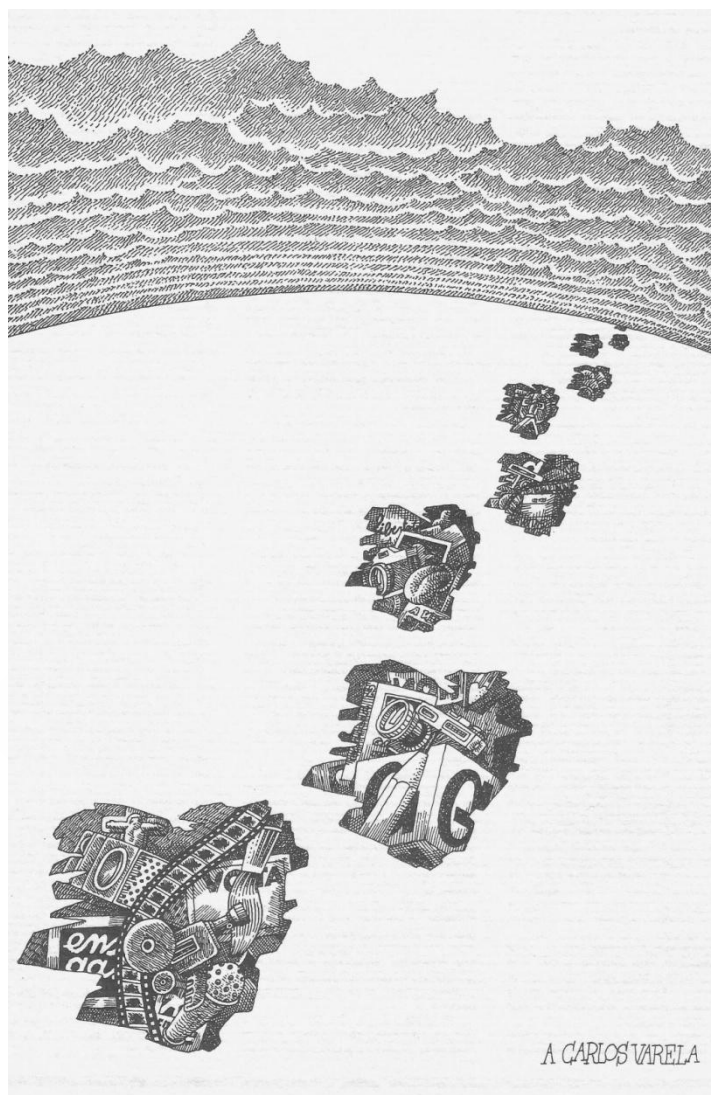
de cuestións claves á hora de definir as características que se consideran idóneas na época para a consolidación dun cinema propio. En oposición frontal con aqueles autores que defenden a busca dunha profesionalización do sector e o emprego do formato estándar para a exhibición comercial –o 35 mm.–, Varela defende o uso do pequeno formato e a creación de estruturas axeitadas á organización das clases populares galegas, que constitúen á fin o seu público obxectivo. Nun texto publicado no prospecto de homenaxe a Carlos Varela e recollido por Manuel González (1992), atopamos unha longa reflexión na que fica explicitada a visión do que, para o cineasta lucense, debe constituír o cinema galego:

Será posíbel un cine galego sen a devandita infraestrutura previa ou con ela, se nos propoñemos rachar co tinglado do cinema tradicional, cousa que no caso de Galicia coido necesaria. Ao mesmo tempo, e non precisamente por razóns alleas, debemos rachar con outras cousas. Sabémolo moi ben: a loita é coherente, vai parella en todos os eidos.

Débese rachar co feito tradicional de concibir o facer cine “como Dios manda”, porque diante de nada o cine é un invento da humanidade (lembramos que no seu nacemento houbo nun só ano 30 patentes do mesmo en distintas nacións) que lle foi roubado, como dixo alguén, por un prato de lentellas. Débese rachar no noso caso, aquí e agora, cos formatos “standar” de 35 e 70 mm., inventando e creando se é preciso unha expresión estética axeitada para os pequenos formatos. Un novo xeito de concibir o feito cinematográfico na súa totalidade, para poñer o cine ao servizo do seu dono: o pobo. Débese rachar cos oportunistas que xurdiron, xorden e xurdirán para se aproveitar do que chaman “boom” da cultura galega e que, cheos dun tufo artístico elitista defenden o profesionalismo a ultranza, as “cousas ben feitas e o cine como Dios manda”, aínda que sexa galego. Xa eles mesmos téñense destruído... o que acontece en Galicia non é un “boom” pasaxeiro. Estes e os folcloristas sudosos e metafísicos si necesitarían unha estrutura e infraestrutura clásica para facer o seu cine galego. Semella, estámolo aprendendo día a día en Galicia, que as auténticas infraestruturas, as válidas, téñense que dar noutro contexto (p.223).

Finalmente, cómpre sinalar que en 2005 o tamén lucense Ramiro Ledo Cordeiro asina un filme de apropiación titulado *CCCV (Cineclub Carlos Varela)* no que realiza unha remontaxe a partir dos brutos filmados por Varela mais respectando as imaxes orixinais na súa integridade. Concluímos o apartado dedicado a Carlos Varela incluíndo

a viñeta de homenaxe que lle dedica o ilustrador Xaquín Marín á súa morte.



**Imaxe 6. Viñeta de Xaquín Marín  
en homenaxe a Carlos Varela**

As demais experiencias pertencentes ao cinema militante proceden da escena alternativa que, nos últimos anos do franquismo e inicios da Transición, se move en Cataluña e, máis concretamente, na cidade de Barcelona. O exemplo máis salientable, se atendemos ao número de filmes realizados, será o de Llorenç Soler, cineasta independente de orixe valenciana que, desde finais da década dos sesenta, realiza coa súa cámara de 16 mm. importantes pezas documentais nas que testemuña as míseras condicións de vida nas que sobreviven importantes franxas de poboación pertencentes ás escalas máis baixas do proletariado catalán, que fican excluídas de calquera caste de dereito ou servizo público. Comunidades de inmigrantes ou traballadores a xornal serán

os protagonistas de pezas como *El largo viaje a la ira* (1969) nas que, ademais, ofrécese unha aceda ollada cara aos arrabaldes de Barcelona, inédita até o momento para a cámara de cinema.

Unha vez consolidado como unhas das principais voces disonantes do cinema alternativo do Estado español, Soler recibe o convite de César Portela para visitar un poboado xitano deseñado polo propio arquitecto en Poio, Pontevedra. A peza resultante, que leva por título *Gitanos sin romancero* (1976), dará inicio a unha frutífera colaboración de Soler con diferentes colectivos sociais subalternos ou coordinadoras de sectores poboacionais en loita e plataformas de afectados. Nesta primeira peza, Soler conta para se aproximar ao cotiá do poboado xitano coa colaboración do propio Portela, quen o introduce aos poucos na comunidade para acadar así a cámara de Llorenç unha certa familiaridade, ofrecendo deste xeito un retrato pausado que foxe de calquera ollada miserabilista, para nos achegar a un colectivo que atopa na música e a convivencia colectiva o seu modo de vida.

Un ano máis tarde Soler realiza unha importante obra de montaxe que, seguramente sexa a súa peza máis arriscada en termos de linguaxe cinematográfica en todo este período. O filme leva por título *Antisalmo* (1977) e, aínda que non está exclusivamente filmada en Galiza, contén un bo número de imaxes recollidas en diferentes oficios eclesiásticos e procesións de Santiago de Compostela, que se alternan con filmacións procedentes doutras partes do Estado. O filme, analizado por quen isto escribe, nun artigo publicado n'A Trabe de Ouro e que leva por título "Llorenç Soler na Galiza, un cinema de man común" (Gómez Viñas, 2006) componse dos seguintes elementos:

En 1977, realiza *Antisalmo* a partir de imaxes gravadas en Santiago de Compostela e en Badaxoz que relacionan Igrexa-poder-morte, nunha caste de paralelismo entre os desfiles eclesiásticos e o protocolo militar. Trátase dun cinema de montaxe, vangardista e debedor das teorías eisenstenianas da "montaxe de atraccións": dúas imaxes distintas no lugar e no tempo únense na mesa de edición dando lugar a unha nova idea ou concepto, allea ao referente inicial (p.221).

A partir destas dúas obras o cinema de Soler oríentase cara ao traballo cooperativo con distintas plataformas e coordinadoras de afectados coas que establece unha relación baseada na horizontalidade, definíndose forma e contidos en asemblea polo equipo de realización e as agrupacións veciñas. Estes colectivos son ademais os encargados de

sufragar os custes de produción e de mover os filmes polas distintas parroquias, desenvolvendo un fluxo de distribución informal e alternativo composto por igrexas, bares ou asociacións de veciños. Tal e como lembra Loval (1979):

Nos seus documentais sobre a nosa nación –*Autopista, unha navallada á nosa terra*, *O alcoholismo en Galicia* e *O monte é noso* (1978) – Lorenzo Soler recolle, a base de entrevistas, a historia dos labregos galegos, contra a Autopista ou pola recuperación dos seus montes, da súa propia boca, convertendo aos protagonistas da historia en narradores da mesma. Ademais, a elección da temática tampouco é casual nin aséptica, desde unha perspectiva apartidista e colaborando con movementos de tipo asembleario, toma postura a favor destes protagonistas de loita nun claro contido anticolonial. A Lorenzo Soler non lle gusta falar dun cine político especificamente, pero é consciente de que está facendo cine político.

Seguindo co repaso á produción de Llorenç Soler na Galiza de finais dos setenta, atopamos o seu *Seminario de arquitectura en Compostela* (1977) peza documental que nace co gallo da celebración do I Seminario de Arquitectura de Compostela, e na que establece unha oposición dialéctica entre as construcións da institución eclesiástica e as vivendas populares da capital galega. Un ano máis tarde, desenvolve unha encarga de Cáritas Diocesana que leva por título *O alcoholismo en Galicia, condenados a beber* (1978), na que se tenta advertir das nocivas consecuencias do abuso do alcohol, habitual en certas franxas da poboación masculina galega do momento.

Porén, as dúas obras máis salientables e influentes que nos deixa o paso de Llorenç Soler por Galiza serán *A autopista, unha navallada á nosa terra* (1977) e *O monte é noso* (1978). A primeira delas denuncia a construción antidemocrática da Autopista do Atlántico que non atende á organización territorial do país, illa poboacións, esgaza parroquias e impide o comercio interno en todo o eixe Ferrol-Vigo. As expropiacións realízanse, segundo denuncian as coordinadoras de afectados da área de Vigo, sen consulta previa aos veciños, sen as indemnizacións axeitadas e, en moitos casos, reprimindo as protestas coa ameaza dos fusís.

*O monte é noso* atinxe o proceso de privatización, levado a cabo pola Administración local en conivencia cos poderes empresariais, dos montes de man común en distintas áreas da provincia de Pontevedra. Así describiamos o proceso no noso artigo publicado n’A Trabe de Ouro (Gómez Viñas, 2006):



Tras a morte de Franco, Galiza posuía unha estrutura económica e produtiva fondamente agraria. Poboación moi disgregada, dispersión produtiva... cada pequeno minifundio nutría unha familia, a industrialización case non existía. Neste marco subdesenvolvido, a explotación comunal dos montes vira de importancia capital. Cada parroquia dispuña dunha serie de montes aproveitados en réxime de man común polas distintas familias que compuñan a comunidade. O monte achegaba pasto para o gando, estrume, a partir do toxo, que servía de abono na agricultura, madeira para a leña, para a carpintaría...A superficie de montes chegaba ás dúas terceiras partes do total da Galiza. Mais en pleno franquismo, as parroquias deixan de ter importancia de feito tras a aprobación da Lei Xeral de Montes de 1957, na que os concellos –unidade administrativa historicamente allea á realidade galega- pasaban a ser propietarios dos montes, cedendo a súa xestión aos monocultivos forestais de especies alóctonas –piñeiro e eucalipto- ao servizo das grandes multinacionais de enclave que aproveitaban a materia prima galega mais logo non investían no país. (...) Así os labregos galegos ficaban desposuídos das terras que desde moito tempo atrás lles pertenceron lexitimamente e comezaron as mobilizacións. A Coordinadora Xeral de Montes acada forma propia e, entre as distintas armas de loita que achan axeitadas atópase, por vez primeira, a realización dun filme que explicará dende o pobo e para o pobo as causas e consecuencias da desaparición dos montes comunais a mans de organismos creados desde o goberno central (pp. 221-222).

O filme resultante, artellado fundamentalmente a partir das testemuñas dos propios veciños e apoiado en termos teóricos pola intervención de historiadores e especialistas na estrutura territorial galega, sitúase como un singular documento de loita no que destaca a súa non aliñación partidaria e a presenza da voz dos veciños como motor narrativo. Tal e como sinala Manuel González (1978):

As películas de Lorenzo Soler, como os grandes documentais, beben directamente no conflito, pero non son panfletos de propaganda. Son traballos con mirada propia, feitos desde o corazón para a cabeza; é un cine comprometido coas causas que aborda, pero que respecta profundamente ós seus protagonistas. Non están producidas dentro do sistema. Son películas alternativas.

A terceira experiencia de marcado carácter militante chega tamén de terras catalás e

máis concretamente do Colectivo de Cinema de Clase (CCC), a quen o que isto escribe ten dedicado o seu Traballo de Investigación Titorado. A pesar do apelativo “colectivo”, o CCC está integrado fundamentalmente pola parella que forman Helena Lumbreras e Mariano Lisa que contan cunha importante experiencia previa como cineastas militantes na clandestinidade antifranquista. No caso da Lumbreras, formada na realización na Escola Oficial de Cinematografía de Madrid, iníciase como cineasta en Italia, no Centro Sperimentale de Cinematografía, onde traba contacto e colabora con diferentes cineastas de primeiro nivel internacional como Gillo Pontecorvo, Pier Paolo Pasolini ou o mesmo Federico Fellini. En 1968 realiza a súa primeira película que leva por título *España 68*, unha pequena peza contrainformativa na que dá imaxe e voz a aqueles axentes da loita antifranquista que operan na clandestinidade. Xa de volta ao Estado español, Lumbreras instálase en Cataluña onde realiza *El cuarto poder* (1970), lúcida análise do entramado mediático franquista e os seus mecanismos de propaganda. Para esta película conta coa participación de Llorenç Soler, que fai de operador de cámara, e coa achega económica de Pasolini.

En 1973, xa na compañía de Mariano Lisa, Helena Lumbreras funda o Colectivo de Cine de Clase que bota a andar co filme *El campo para el hombre* (1975), ambicioso proxecto que, inicialmente, pretende desenvolver un informe xeral sobre a situación do campesiñado español nos últimos anos do Franquismo. Mais a precariedade económica da parella provoca que o proxecto fiquese finalmente reducido a unha aproximación ás condicións de vida e traballo de dúas realidades extremas e antagónicas, en canto á organización e réxime de propiedade da terra, que conviven no Estado español: o minifundismo galego e os grandes latifundios de Andalucía. Nun artigo publicado en Blogs&Docs (Gómez Viñas, 2011) realizamos unha aproximación ás implicacións éticas e estéticas da obra do Colectivo, así como das súas principais formulacións ideolóxicas e organizativas:

A novidade máis palpable desde o punto de vista narrativo será a ausencia dun relato omnisciente tan común aos documentais militantes da época. Lumbreras e Lisa constrúen a película a partir de diversos materiais heteroxéneos de procedencia diversa nunha sorte de creación colectiva que funciona por acumulación de unidades escénicas, renunciando explicitamente ao relato lineal. Distintos rexistros entrecrúzanse e retroaliméntanse na obra fundacional do Colectivo: as declaracións a cámara dos obreiros do campo andaluz e os pequenos propietarios do minifundio en

Galiza; as achegas teóricas de Xosé Manuel Beiras, que por aquel entón acababa de publicar o seu influente “O atraso económico de Galiza”, e de Pascual Carrión, promotor intelectual da Reforma Agraria na Segunda República; un cantar de cego que repasa a historia do Estado español en clave marxista; a complicidade dun mestre de escola que permite filmar unha escena ficcionada no interior dun aula franquista; a canción final de Julia León a partir das declaracións dos propios campesiños (...) A esta fragmentación narrativa contribúen decisivamente os condicionantes de produción. Naquela época, ambos realizadores tiñan sido apartados do ensino en represalia pola súa participación nas folgas do sector, polo que tiveron que sufragar os custes da película con modestos ingresos procedentes da tradución de libros e manuais técnicos e de dar clases esporádicas en centros privados. Esa é unha das causas que explican a utilización dunha cámara tan rudimentaria como a Bólex Paillard, un aparello que funcionaba a manivela, sen necesidade de aporte enerxético pero con importantes carencias técnicas. A cámara permitía filmar en exteriores, ao tempo que restrinxía a lonxitude de cada plano a un máximo de entre 15 e 20 segundos. Lonxe de converterse nun obstáculo, as carencias materiais foron asumidas con naturalidade polo Colectivo, adaptando a linguaxe visual ás posibilidades técnicas e facendo seu un dos principios de Jean-Luc Godard cando declaraba: “se só tes un dólar, daquela fai unha película que custe un dólar”<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> En castelán no orixinal: “La novedad más palpable desde el punto de vista narrativo será la ausencia de un relato omnisciente tan común a los documentales militantes de la época. Lumbreras y Lisa construyen la película a partir de diversos materiales heterogéneos de procedencia diversa en una suerte de creación colectiva que funciona por acumulación de unidades escénicas, renunciando explícitamente al relato lineal. Distintos registros se entrecruzan y retroalimentan en la obra fundacional del Colectivo: las declaraciones a cámara de los obreros del campo andaluz y los pequeños propietarios del minifundio en Galicia; las aportaciones teóricas de Xosé Manuel Beiras, que por aquel entonces acababa de publicar su influyente O atraso económico de Galiza, y de Pascual Carrión, promotor intelectual de la Reforma Agraria en la Segunda República; un cantar de ciego que repasa la historia del Estado español en clave marxista; la complicidad de un maestro de escuela que permite filmar una escena ficcionada en el interior de un aula franquista; la canción final de Julia León a partir de las declaraciones de los propios campesinos (...) A esta fragmentación narrativa contribuyen decisivamente los condicionantes de producción. En aquella época, ambos realizadores habían sido apartados de la enseñanza en represalia por su participación en las huelgas del sector, por lo que tuvieron que sufragar los costes de la película con modestos ingresos procedentes de la traducción de libros y manuales técnicos y de dar clases esporádicas en centros privados. Esa es una de las causas que explican la utilización de una cámara tan rudimentaria como la Bólex Paillard, un aparato que funcionaba a manivela, sin necesidad de aporte energético pero con importantes carencias técnicas. La cámara permitía filmar en exteriores, al tiempo que restringía la longitud de cada plano a un máximo de entre 15 y 20 segundos. Lejos de convertirse en un obstáculo, las carencias materiales fueron asumidas con naturalidad por el Colectivo, adaptando el lenguaje visual a las posibilidades técnicas y haciendo suyo uno de los principios de Jean-Luc Godard cuando declaraba: “si sólo tienes un dólar, entonces haz una película que cueste un dólar”. ”



**Imaxe 7. *El campo para el hombre* (1975)**

En termos conceptuais, os promotores do Colectivo de Cine de Clase propoñen unha posta en crise da figura mesma do autor, tentando en *El campo para el hombre* achegarse ao filme descentralizado que procura “un cinema colectivo, que nega a división social do traballo, considerando igualitariamente a todos os que interveñen en cada un dose seus produtos. Esta acción cinematográfica implica que as obras non se parcelen, nin técnica nin intelectualmente (Martí i Rom, 1980, p.69)<sup>38</sup>”.

Así finaliza a achega de Lumbreras e Lisa ao cinema feito en Galiza. De volta a Cataluña, a parella continuará a súa actividade á fronte do Colectivo coa realización doutros dous documentais, *O todos o ninguno* (1976) e *A la vuelta del grito* (1978), coincidindo o remate da súa actividade co esmorecemento da actividade política e social de base logo da política de pactos que segue ao cambio de réxime. En palabras de Llorenç Soler, os membros do Colectivo de Cinema de Clase “eran os únicos que realizaban un cinema ao servizo da clase obreira. Eu facía cinema independente, pero máis ben social, crítico... mais de compromiso político, cunha concepción marxista da

<sup>38</sup> En castelán no orixinal: un cine colectivo, que niega la división social del trabajo, considerando igualitariamente a todos los que intervienen en cada uno de sus productos. Esta acción cinematográfica implica que las obras no se parcialicen, ni técnica ni intelectualmente

realidade histórica, só estaban eles” (Ll. Soler, comunicación persoal, novembro de 2006).



### 3. Colectivos cinematográficos na Galiza dos anos 70

A continuación afondaremos no obxecto central do noso traballo investigador, isto é, a filmografía dos tres colectivos principais de realización cinematográfica en formato non profesional na Galiza dos anos 70: Lupa, Imaxe e Enroba. Estas agrupacións botan man, nun inicio, dos formatos 8 mm. e Súper 8 e, máis adiante, do 16 mm., para realizaren pezas iniciáticas, como toma de contacto coa arte que combina sons e imaxes en movemento, mais sempre co horizonte posto nunha hipotética profesionalización que posibilitase a creación dunha estrutura cinematográfica pública e estable co fin último de normalizar o feito fílmico en Galiza e en galego. Atopámonos por tanto ante un emprego do formato non profesional non como unha escolla técnica ou formal, senón como un período de formación previo a unha futura profesionalización. Neste sentido cómpre pór en crise o calificativo *amateur* que certa bibliografía atribúe a estes tres grupos, cuxa falta de adecuación xa argumentamos en apartados anteriores.

Situámonos pois, nunha encrucillada á hora de taxonomizar a unha xeración de cineastas que bota man das ferramentas do cine amateur a nivel técnico e infraestrutural mais que difire cos *cineístas* clásicos en canto á proxección pública dos seus traballos, sendo este elemento clave á hora de clasificar o cinema feito á marxe da industria na época de referencia. Para resolver o dilema fixámonos de novo na clasificación coa que Roger Odin divide o cinema non profesional. Odin (2010) fálanos de tres categorías básicas: cine amateur, militante e de escola (p.39). Dentro do cinema amateur distínguese entre o cinema doméstico, no que se privilexia o mero rexistro da institución familiar, imponéndose o significado sobre o significante; o amateurista clásico, que vimos de definir máis enriba, difire das obras dos Lupa, Imaxe e Enroba na busca dunha profesionalización destes últimos que era ignorada, cando non desprezada, polos *cineístas* que se saben a gusto no reducido circuíto amateur. Temos por último, o filme de escola; no contexto político no que nos atopamos, un goberno ditatorial fortemente centralizado que non reconece autonomía algunha ás distintas áreas xeográficas do Estado nin considera a existencia de realidades culturais e lingüísticas alleas ao español, non temos exemplos, en sentido estrito, de filmes de escola, ao non existir en Galiza unha entidade académica con este fin. Mesmo así, facemos unha analoxía entre o filme



de escola e a obra dos grupos Imaxe, Lupa e Enroba, pois o traballo incesante que estes colectivos desenvolven ao longo da década dos setenta posibilita a aprendizaxe técnica de dúas de mozos que de xeito autodidacta van adquirindo as nocións necesarias para o manexo da linguaxe cinematográfica e que, como veremos máis adiante, protagonizan en boa medida as viraxes fundamentais do sector audiovisual galego en décadas seguintes. Esta hipótese será desenvolvida no apartado de conclusións da investigación, mais avanzamos agora algunhas declaracións dos protagonistas destas experiencias que lembran continuamente o carácter formativo do traballo colectivo:

Era un lugar de aprendizaxe, unha escola autodidacta. De feito nun momento tamén demos cursiños de cine, na Universidade Laboral e nun Instituto que está na Praza de Pontevedra no que estudaron futuros cineastas como Alber Ponte (C. Piñeiro, comunicación persoal, 7 de febreiro de 2013).

Sempre se falou do grupo como un viveiro de cara á profesionalidade, de feito a xente que viña ía asumindo papeis novos e outros ían ascendendo en responsabilidades (M. Abad, comunicación persoal, 20 de agosto de 2012)

### **3.1. EQUIPO LUPA**

A primeira das experiencias colectivas que, de xeito continuado, emprende un proxecto organizado destinado á produción cinematográfica en Galiza e en galego leva por nome o Equipo Lupa. O seu principal promotor, Euloxio Rodríguez Ruibal (Ordes, 1945), atópase desde o inicio moi ligado á actividade dramática, como director e, fundamentalmente, escritor de textos teatrais e, non en van, de xeito coetáneo á súa participación en Lupa recibe diversos galardóns que o sitúan como un dos principais renovadores do teatro galego contemporáneo. En 1973, obtén o premio Abrente por “Zardigot” e en 1975 repite galardón con “O cabodano”. Ao tempo, o autor de Ordes compaxina estas actividades co seu labor de director de teatro, que enceta antes mesmo de iniciar a andaina do Grupo Lupa:

Eu xa dirixira en Ditea e mais en grupiños amateurs. Logo, cando formamos o grupo Obradoiro, tamén dirixín as dúas montaxes (a segunda non chegou a estrearse por causas políticas: a protesta pola morte en mans da policía dun estudante en Compostela). (E. Ruibal, comunicación persoal, 24 de setembro de 2012).

### 3.1.1. Xénese, organización interna e influencias

A comezos da década dos setenta, Ruibal traba contacto con Félix Casado, perito industrial de profesión e gran coñecedor, desde unha achega estritamente amateur, das distintas cámaras e formatos destinados ao cinema afeccionado existentes na época. Comeza a tomar forma un proxecto, inédito en Galiza, para a produción de pequenas pezas en galego realizadas en formato 8 mm., coas que enceta unha década fundamental para o renacemento da cinematografía galega. Dalgunha maneira Lupa funciona como un faro ao que seguirán, poucos meses despois, iniciativas colectivas de certa similitude, especialmente no aspecto organizativo, entre as que destacan os grupos Imaxe e Enroba.

Entramos en contacto cando Euloxio estaba facendo a mili en Comandancia de Mariña na Coruña. Todo comezou nunha tertulia de café, el tiña gañas de dirixir películas e eu tiña ganas de facelas desde unha perspectiva máis técnica. Empezamos a facer *pinitos* na Coruña, a xeito de divertimento, con xente coñecida por Euloxio que estaba metida no teatro, como Octavio Malumbres ou Sury Sánchez. Aínda conservo algúns rolos soltos pero nada que se terminara de montar, ademais a interpretación dos actores era moi esaxerada, pero foi unha primeira experiencia que logo desembocou no Equipo Lupa (F. Casado, comunicación persoal, 18 de maio de 2015).

Pois ben, a comezos da década dos setenta, xa en Santiago de Compostela, cidade de traballo e residencia habitual de Ruibal e espazo de referencia das obras do grupo, bota a andar filmografía do Equipo Lupa. Por primeiro, decídense adherir á Agrupación Cultural O Galo, unha asociación cultural de ampla experiencia que, segundo recorda Casado, “dábanos unha cobertura legal á hora de facer filmacións ou proxectar os filmes pois ás proxeccións públicas sempre viña alguén da policía social a supervisar” (Ibíd.). Se ben nun inicio o grupo atópase ao cargo, no aspecto técnico e de dirección, de Euloxio Ruibal e Félix Casado, xa desde a terceira curtametraxe, *Holocausto* (1972), vanse incorporando aos poucos, e con diferente grao de implicación, un grupo importante de mozos e mozas afeccionadas á arte cinematográfica e dramática, que fan posible a experiencia.



**Imaxe 8. Rodaxe de *Berros na cova* (1972)**

Falamos de Lucrecia Carril, Ana Antón, Clemente Crespo, Xosé Ramón Pousa, Arturo López e, de xeito máis destacado pola súa importante implicación como actor, axudante de dirección e director, Roberto Vidal Bolaño. Máis coñecido pola súa senlleira achega ao teatro galego, como escritor, actor e director, que lle valen a dedicatoria do Día das Letras Galegas no ano 2013, boa parte das enerxías produtivas dun moi novo Vidal Bolaño diríxense cara á cámara de celuloide, na que ao igual ca Ruibal, conflúen a súa querencia cara á sétima arte co seu incipiente traballo sobre as táboas.

Os membros do Equipo Lupa beben da dinámica actividade política e cultural que, de xeito máis ou menos clandestino, se move na comunidade universitaria compostelá. Ao maio do 68 e as continuas manifestacións a prol dos dereitos democráticos, agroma un fluxo de activismo cultural que, en moitas ocasións botando man das institucións culturais creadas polo propio réxime, aproveitan o leve aperturismo dos últimos anos do Franquismo para fornecer de ideas e influencias aos nosos autores. Un dos principais referentes á hora de se achegaren ás principais correntes cinematográficas da época serán os múltiples cineclubes que na altura poboan a cidade. Un dos máis importantes será o Cineclub da S.E.U. (Sindicato Español Universitario) que, seguindo o exemplo do Cineclub Universitario de Salamanca, fundando a comezos dos cincuenta polo cineasta Basilio Martín Patino, acada un éxito sen precedentes. Fundado por Ezequiel Méndez, que na década dos sesenta leva á práctica os seus anceios creativos no Grupo 64, do que se falou en apartados anteriores, o Cineclub da S.E.U. sitúase axiña como o de maior masa social do Estado, cuns 700 socios, e unha programación a cada volta máis politizada. Así lembra Roberto Vidal Bolaño as posibilidades de acceso ao cinema nos seus tempos de estudante nunha longa entrevista realizada por Francisco Macías

(2013):

**-Pero en Santiago non habería moitas posibilidades de ver moito cine.**

-Si había, si. En Santiago naquel momento había un movemento cineclubista moi importante. Agora mesmo cústame ordenar as datas, pero recordo dende moi novo, e tiña que ser de moi novo porque recordo ter uns conflitos familiares terribles polas sesións nocturnas, asistir ás sesións de cine-clubs que tiñan proxección e logo debates que podían durar ata as tres da mañá. Pero tamén recordo as sesións das tres e media da tarde, que adoitaban ofrecer grandes películas americanas desprezadas naquel momento. Eu debín ver todo John Ford nas sesións de cine para nenos. No cine-club viamos outras cousas. Viamos a Pasolini, cine brasileiro, cinema novo, todo o cine francés, que non se comercializaba, as primeiras películas de Truffaut, Godard. Alí vías moitos tipos de cine.

**-¿Que espectadores ían a eses cineclubes?**

-Era unha mestura de xente que viña da universidade, Carlos Alonso del Real ou Luís Mariño. Nunha etapa na que as proxeccións eran no colexio Peleteiro, recordo que tamén outro dos presentadores habituais era Anxo Rei Ballesteros.

Ao mesmo tempo que Ruibal, Bolaño e compañía toman contacto cos grandes títulos da historia do cinema e máis cos novos cines que, en distintas partes do globo poñen en crise a narrativa clásica, continúan a avanzar no seu labor teatral. A simbiose entre a preocupación polo rexistro fílmico do real e a búsqueda dunha posta en escena denotada e antinaturalista propia do teatro épico dá lugar nas obras do Equipo Lupa a unha das propostas cinematográficas máis suxestivas e anovadoras de toda a xeración. Tal e como lembra Euloxio Ruibal:

Sempre me interesaron Brecht e Artaud e Meierhold e outro moitos... Pero tamén me interesaban Buñuel, Eisenstein, Welles, Antonioni, Visconti, Godard. (...) Dentro do noso traballo en precario había, aínda que non o pareza, unha intención crítica, unha preocupación ético-estética. Pero tomabámolo como un xogo, como un divertimento. Non nos poñiamos transcendentos; eramos conscientes das nosas limitacións. (E. Ruibal, comunicación persoal, 24 de setembro de 2012)

Deste xeito, na filmografía de Lupa agroman axiña dúas preocupacións

fundamentais, que permiten sistematizar a súa produción. Por unha banda, asoma o interese antropolóxico polo rexistro e preservación do patrimonio cultural e ritual galego. En palabras de Euloxio Ruibal, director da maioría das pezas, “interesábanos a temática etnográfica, eramos conscientes da urxencia de recoller certas manifestacións que non tardarían moito en perderse ou evoluir cara a espectáculos para turistas ou cidadáns galegos transculturizados” (E. Ruibal, comunicación persoal, 24 de setembro de 2012). Mais o rexistro do real das obras de Lupa non se cingue á simple inmortalización do patrimonio cultural, paisaxístico ou ritual, senón que se emprega como ferramenta para unha reflexión de maior calado social. Así define Ruibal a súa relación coa paisaxe nunha entrevista da época: “-Galiza é rica en temas para cine? - Moitísimo, o que menos me interesa é a paisaxe. O que máis, as súas xentes, a súa problemática social”<sup>39</sup> (Tena, 1973).

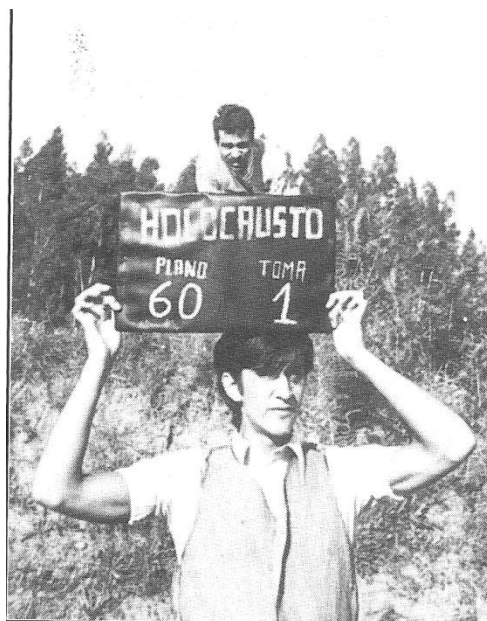
A esta primeira categoría, marcada polo rexistro documental, pertencen as seguintes pezas: *Mestranza* (1972), sobre unha mostra de serigrafía galega; *A rapa das bestas* (1972), filmada en Candaoso (Viveiro); *A procesión das mortallas* (1972), sobre a procesión do mesmo nome que se celebra na Pobra do Caramiñal; *O Corpiño* (1973), rexistro da popular romaría; *Peliqueiros* (1973), arredor do Antroido de Laza; e *Entroido do Ulla* (1974), único filme do grupo dirixido en exclusiva por Vidal Bolaño.

Na contracapa do grupo atopamos as obras formalmente máis ambiciosas, de profundo simbolismo e elementos de cine impuro (na noción baziniana do termo) que solicitan do espectador unha ollada reflexiva antes que a simple pulsión escópica. A esta segunda vertente do colectivo pertencen *4x4* (1971), que narra unha historia surrealista arredor da superstición, na que seis personaxes peregrinan a través dun bosque onde saen a relucir as súas obsesións, inhibicións, represións e complexos; *Berro na cova* (1972), peza inacabada –a única do grupo gravada en 16 mm.– que procura a introspección psicolóxica para poñer en relación os conflitos persoais e sociais; *Inqueda volta* (1973), arredor do trauma colectivo da emigración; e un filme nuclear, titulado *Holocausto* (1972), o único ficional ao que temos acceso<sup>40</sup> e que centrará a nosa atención un pouco máis abaixo.

---

<sup>39</sup> En castelán no orixinal: “¿Galicia es rica en temas para cine? Muchísimo, Lo que menos me interesa es el paisaje. Lo que más, sus gentes, su problemática social.”

<sup>40</sup> A fragilidade do 8 mm. e Súper 8, formatos de gravación das pezas do grupo Lupa, fai que as fitas conservadas se atopen en avanzado estado de degradación, o que nos leva a sinalar a urxencia dunha correcta restauración do material aínda recuperable.



**Imaxe 9. Rodaxe de *Holocausto* (1972)**

Un dos maiores defensores da necesidade de avanzar na creación de pezas ficcionais que fuxan do mero rexistro do real será Roberto Vidal Bolaño que a sinala como principal preocupación do grupo Lupa nun inicio:

-¿Que facías no equipo Lupa?

-Cando entrei, a idea era facer ficción, irnos bregando tanto os que tiñamos interese na dirección como os que o tiñan na produción, guionistas e incluso actores. De feito houbo uns anos nos que a liña claramente era esa: facer ficción. (Macías, 2013)

Porén, os integrantes de Lupa decátanse axiña da carestía do feito fílmico, aínda aquel realizado na precariedade ás marxes de calquera proxecto industrial. Deste xeito, cara a 1972, aínda nos albores da filmografía do grupo, empréndese unha campaña para xuntar os fondos suficientes que permitisen a continuidade da obra de Lupa. Para acadar maior resonancia procuran o apoio de distintas personalidades de renome da cultura galega, que dan fe da importancia que a escena cultural da época outorga á nacente xeración de cineastas. Deixamos a continuación os comentarios que acompañan as sinaturas de apoio acadadas polo grupo.

Salvador García-Bodaño, escritor e actual membro da Real Academia Galega:

Se xustamente a expresión de todo o noso -a nosa Cultura, a nosa Fala, a nosa Arte e máis aínda a nosa historia- devece por saír á luz do presente, nada tan inmediato no rol dos nosos proxectos como axudar a este EQUIPO



LUPA de cine amateur, por canto o cine ten precisamente de expresividade, comunicación e testemuña. Saúdo nestas verbas a unha espléndida posibilidade de dar a coñecer moito mellor as nosas causas. Compostela, 1-XI-72. (González, 1992, p. 164)

Ramón Piñeiro, filósofo, ensaísta e político galego ao que se lle dedica o Día das Letras Galegas en 2009:

O desenvolvemento actual da cultura galega amosa unha crecente vitalidade, tanto nas letras como nas Artes. Hai concordancia xeral en apreciar este feito. Mais tamén hai xeral concordancia en botar de menos un desenvolvemento semellante do cine galego. Recoñécense, eso si, as súas grandes posibilidades, pero non hai máis remedio que lamentar a súa precaria realidade. Trátase dunha aspiración, dunha arela con moitos adeptos, cada día máis” (...) “Na xeración moza, familiarizada coas posibilidades do cine como vehículo expresivo da realidade galega, xorden esperanzadoras iniciativas. Entre elas, de modo destacado a representada polo grupo LUPA, con logros moi positivos, algún xa galardonado en certame internacional, e que é merecente toda clase de axudas por canto trata de levar a cabo unha necesidade cultural de Galicia: o noso cine (Manuel González, 1992, p. 164)

Eduardo Blanco Amor, xornalista e escritor, autor da célebre novela *A esmorga*, dedícaselle o Día das Letras Galegas en 1973.

O Equipo Lupa de Cine Amateur ten dado probas da súa intelixente orientación e debe ser alentado e axudado por todos nós para que siga adiante sen máis servidume que a que a todos nós nos impón o noso patriotismo galego. E. Blanco-Amor, Ourense, 20 de outono 1972. (González, 1992, p. 165)

As cartas de apoio sinaladas súmaselle un debuxo do pintor Xulio Maside, no que se poden ver dúas pombas a voar e un breve texto no que se le: “Equipo Lupa, cine para Galicia, cómpre axudalo. Compostela, 1972” (Manuel González, 1992, p. 165), e un texto de apoio dun Ramón Otero Pedrayo xa ancián que non podemos reproducir por ser practicamente ilexible.

A obra do Grupo Lupa fai parte das Primeiras Xornadas de Cine de Ourense, un espazo de referencia no que, á par de seren proxectadas as novas producións do cinema feito en Galiza, ábrese espazos de debate arredor dos mecanismos necesarios para consolidar a creación cinematográfica galega. En 1973, proxéctanse *Catro x catro*,

*Mesturanza*, *Holocausto* e *A procesión das mortallas* e un ano máis tarde, en 1974, *O corpiño*. A prematura disolución do grupo fai que os membros de Lupa apenas fagan parte dos profundos debates que han ter lugar na segunda metade da década dos setenta nas Xornadas de Ourense, centrados como veremos máis adiante, en decidir qué formatos e linguaxes son as idóneas para a consolidación dunha cinematografía galega. Mesmo así Euloxio Ruibal explicita a súa postura desde un inicio como defensor da creación de grupos de cinema documental que permitan a alfabetización cinematográfica dos novos cineastas, adiantando algunhas das características que, para o autor de Lupa, deben atinxir as novas producións:

Eu sempre defendín que houbera un equipo completo de 16 mm. que estivera a disposición de todos. E que se fixera moito documental, moita reportaxe... Coidaba (e coido) que sería a mellor escola..., a mellor canteira. Aquí non era posíbel unha industria a semellanza da española. A solución estaba nun cinema independente crítico e arriscado éticamente e esteticamente (non nun cinema comercial, convencional) que se espallase por lugares e circuítos non convencionais (asociacións, centros de ensino, locais socioculturais, cafés, discotecas, pubs...). (E. Ruibal, comunicación persoal, 24 de setembro de 2012)

Como vemos, o horizonte de Lupa non se sitúa, tal e como si o farán os grupos Imaxe ou Enroba, na creación de institucións cinematográficas ou na entrada nun circuítio de distribución comercial máis amplo. O equipo Lupa centra a súa enerxía na praxe do presente fronte aos discursos programáticos doutros colectivos da década e sitúa o idioma como un dos vectores fundamentais sobre os que debe pivotar o feito fílmico en Galiza:

Un cine galego? Verás, non pensamos profesionalizarnos pero si facer cousas serias. Un cinema netamente galego non sei exactamente o que é. Se por cinema galego enténdese un cinema que se faga en Galiza, en lingua galega e cunha problemática relacionada con Galiza, si. Nese sentido, si.<sup>41</sup> (Tena, 1973)

Malia a boa acollida das obras do colectivo nos nacentes foros de exhibición e discusión do cinema galego, a iniciativa remata en 1974, deixando atrás catro anos de

---

<sup>41</sup> En castelán no orixinal: “¿Un cine gallego? Verás, no pensamos profesionalizarnos pero sí hacer cosas serias. Un cine netamente gallego no sé exactamente lo que es. Si por cine gallego se entiende cine que se haga en Galicia, en lengua gallega y con una problemática relacionada con Galicia, sí. En ese sentido, sí.”

intensa actividade e un total de nove pezas curtas que fican na historia do cinema galego. En canto ás causas da súa disolución atopamos dúas versións diferenciadas, por unha banda Euloxio Ruibal alude ao cansazo e a necesidade dos seus integrantes de atopar un futuro profesional que non atopaban no mundo da imaxe:

O grupo esmoreceu. Non o matamos. Nin morreu de morte morrida. A medida que fomos medrando fomos deixando de xogar. A vida obrigounos a dedicarnos a diferentes traballos remunerados. E o tempo libre era reclamado polas familias... Non había cartos, nin tempo, nin... (E. Ruibal, Op. cit.)

Porén, Roberto Vidal Bolaño, nunha ampla entrevista realizada por Francisco Macías en 1993, fai mención a un certo cisma que agroma no colectivo entre aqueles que, coma el, defenden a necesidade de continuar avanzando na realización de pezas ficcionais, e os que desexan privilexiar o rexistro documental das manifestacións culturais que se atopan en perigo de extinción:

**-¿Despois de pertencer ao equipo Lupa deixaches o obxectivo de estudar? ¿Coa intención de vivir do teatro?**

-Houbo unha crise no Lupa. O de facer ficción en súper-8 non daba chamado nin un resultado interesante. Algunha cousa levaba premio, e tal, pero nós viamos que aquel non era un camiño que levara a ningún lado. Entón un sector do equipo pretendeu reducir aquela experiencia a un traballo estritamente documentalista. Querían facer documentais, coller imaxes de manifestacións da cultura galega que se estaban acabando: do entroido de Laza, o entroido do Ulla, por exemplo. Fixéronse algúns deses documentais. Outro sector defendíamos que iso estaba moi ben, pero que non tiña que ser substitutorio da ficción. Nós dicíamos que había que reconsiderar o cine que había que facer e chegamos incluso a prantexar unha alternativa que eu sosteño hoxe en día como moi novidosa: en lugar de pretender facer cuns medios que non tiñan nada que ver con aqueles dos que dispuñan os que facían cine sonoro e facer películas sonoras, o que se propuña era estudarmos a linguaxe do cine mudo e tentarmos experimentar, prolongando a linguaxe do mudo. Naquel momento case nos chaman tolos. Algúns dos que defendíamos isto eramos eu e Manolo Castelao. Agora resulta que ninguén dubida de que o cine mudo non acabou, senón que pode ser unha linguaxe paralela ao sonoro, de posibilidades ilimitadas. Algunhas das linguaxes do cine mudo estanse utilizando nos videoclips, por exemplo. A crise en Lupa foi profunda e quedámonos os que defendíamos a miña opción,

pero eramos unha mestura de intelectuais do cine e de individuos prácticos que non nos demos entendido. (Macías, 2013)

Sexa como for, a disolución de Lupa deixa sen rematar un senfín de proxectos documentais e de ficción. Un artigo titulado “Hacia un cine gallego” e publicado polo xornal ABC, dá boa conta do ambicioso dun proxecto que, botando man de estratexias expresivas anovadoras, sitúa a preservación e dinamización da cultura galega coma unha preocupación esencial:

O Grupo Lupa comezará moi pronto a rodaxe doutras películas. Un documental sobre o Museo Carlos Maside da Coruña; outro sobre a casa de Rosalía, en Padrón, así como sobre os museos de Pontevedra e Ourense. Varias reportaxes sobre romarías, artesanía rexional, folklore, historia; biografías de Rosalía de Castro, Valle-Inclán, Curros Enríquez, Castelao e outras grandes figuras da literatura galega. Tamén prepara unha “reportaxe-enquisa” sobre un tema sociolóxico<sup>42</sup>. (Fernández Ferreiro, 1972)

### 3.1.2. Filmografía

Á hora de analizar e indexar de xeito individualizado todas e cada unhas das producións do Grupo Lupa atopámonos con varios obstáculos de entidade. O principal atranco reside nas dificultades para acceder aos filmes íntegros, xa sexa no seu formato orixinal, xa sexa nunha copia dixitalizada. O propio Euloxio Ruibal comenta que algunhas das bobinas orixinais, en 8 mm. e Súper 8 consérvanse en mal estado, mais non temos constancia de ningunha tentativa por parte do autor para recuperar un material que, en cuestión de meses ou anos, pode ficar irrecuperable. Por tanto na maioría dos filmes de Lupa todo o material dos que dispoñemos para a súa descrición e análise consiste nas fichas técnicas dos filmes recompiladas polos volumes historiográficos que se preocuparon de indexar a produción do momento e, nalgúns casos, pequenas comentarios en prensa ou nos debates de Ourense, que deitan algunha pista para recompoñer, aínda que for mentalmente, a filmografía deste colectivo. Porén, si tivemos acceso a tres obras do colectivo que, asemade, acadan certa representatividade en termos de linguaxe cinematográfica: cinema de ficción (*Holocausto*), documental etnográfico (*O Corpiño*) e de testemuño (*Edificio Castromil*).

---

<sup>42</sup> En castelán no orixinal: “El Grupo Lupa comenzará muy pronto el rodaje de otras películas. Un documental sobre el Museo Carlos Maside de La Coruña; otro sobre la casa de Rosalía, en Padrón, así como sobre los museos de Pontevedra y Orense. Varios reportajes sobre romerías, artesanía regional, folklore, historia; biografías de Rosalía de Castro, Valle-Inclán, Curros Enríquez, Castelao y otras grandes figuras de la literatura gallega. También prepara un “reportaje-encuesta” sobre un tema sociológico.”

### 3.1.2.1. Catro x Catro

A obra fundacional do Grupo Lupa pertence ao terreo da ficción máis ou menos surrealista. A sinopse á que temos acceso (González, 1992) fala de:

Curiosa peregrinación de seis personaxes. Ao seu paso por un bosque saen a relucir as súas obsesións, inhibicións, frustracións, fixacións, represións e complexos. Para retroceder á infancia, recórrese aos mitos da literatura infantil. Tratamento surreal. Onirismo. (p. 24)

A fita proxéctase na I Semana de Cine de Ourense e obtén certo recoñecemento, acadando o premio do Festival de Cine Amateur da Coruña (1971) e sendo proxectada tamén no Festival Nacional de Cine Aficionado de Lugo (1972).

#### Ficha técnica

*Ano:* 1971

*Duración:* 11 min.

*Formato de gravación:* 8 mm.

*Produción e dirección:* Euloxio R. Ruibal

*Cámara:* Félix Casado

### 3.1.2.2. Mesturanza

A segunda obra de Lupa amosa a dualidade que, tanto a nivel de forma coma de contido, acompaña toda a produción do grupo. Por unha banda, pequenas pezas de ficción cunha forte compoñente metafórica e onírica que foxe de calquera rexistro realista (*Catro x Catro*), pola outra, a realización de documentais curtos que rexistren o patrimonio cultural do país. No caso de *Mesturanza*, trátase da gravación dunha mostra de serigrafía organizada polo grupo SEGA, unha iniciativa que procura a renovación desta práctica artística en Galiza e que bota a andar en 1971. Segundo lembra Félix Casado, a fita tiña acompañamento musical mais non comentario en off. A obra foi seleccionada no Festival Nacional de Cine Aficionado de Lugo e na I Semana do Cine de Ourense.

#### Ficha técnica

*Ano:* 1972

*Duración:* 15 min.

*Formato de gravación:* 8 mm.

*Producción e dirección:* Euloxio R. Ruibal

*Cámara:* Félix Casado.

### 3.1.2.3. Holocausto

Gravada na aldea de Figueiras, ao pé do compostelán monte do Pedroso, esta perturbadora curtametraxe sitúanos nun pobo imaxinario e someso, que obedece ancestralmente a ritos e supersticións, entre as que se atopa a entrega dos recién nacidos á deusa do pobo. A historia dun pai rebelde, que consegue salvar a súa crianza, e o seu posterior sacrificio compoñen o armazón argumental da fita. En *Holocausto* detéctase un emprego consciente de todos os elementos que interveñen na elaboración da escena. A cámara, liberada da obsesión naturalista do cinema da época, acada un uso expresivo, con angulacións, distorsións e transparencias que acompañan o espazo fantasmal, mítico, no que se asenta a historia. Ao tempo, a banda sonora, composta por pequenos ruídos ou intensos brúidos, achéganos a un rural denso e axexante, arredado de calquera tipificación folclórica. A interpretación, influída polas teorías escénicas do teatro contemporáneo, procura o artificio, por medio dunha maquillaxe excesiva, que converte as faces en máscaras, e unha dirección de actores que atopa o seu referente no mudo expresionista. Estes elementos distanciadores impiden que o espectador de *Holocausto* acade unha identificación alienante cos protagonistas. Segundo sinala o propio Ruibal, nesta peza:

Podíase apreciar xa un nidio interese pola estética *brechtiana*. Fábula arredada do espazo e máis do tempo, vestuario actual con elementos e pezas unificadoras, composicións corais, narración en *off*, a escultura dunha deusa *picassiana*, entre outras cousas, conferíanlle ao pequeno filme epicidade distanciadora. (E. Ruibal, Op. cit.)

Para a rodaxe de *Holocausto* a parella formada por Félix Casado e Euloxio Ruibal ten xuntando xa maiores recursos materiais e, sobre todo humanos, acadando a colaboración dun bo número de actores non profesionais procedentes, os máis deles, do mundo do teatro ao que pertence Ruibal. Trátase ademais da primeira fita na que colabora de xeito activo Roberto Vidal Bolaño, xa como axudante de dirección e, asemade, cóntase coa participación do actor e director teatral Manuel Lourenzo para a voz en *off*. Tal e como lembra Vidal Bolaño, a mesma equipa de persoas traballaba de xeito simultáneo no cinema e o teatro, o que explica o traslado de importantes



elementos da linguaxe teatral (maquillaxe, coros, narrador omnisciente) á posta en escena do filme:

Para manter un pouco a actividade do equipo e para foguearnos un pouco todos en parcelas colaterais á do cine montamos un grupo de teatro que se chamaba Obradoiro e eramos os mesmos do equipo. Facíamos unha curtiña ou dúas ao ano e unha ou dúas obriñas de teatro. Deste xeito cubrías o ano de actividade porque todos tiñamos ou ben o noso traballo ou os estudos. (Macías, 2013)



**Imaxe 10. *Holocausto* (1972)**

Vista a ollos de hoxe, podemos afirmar que os autores de Lupa amosan unha maior consciencia da precariedade de medios de que dispoñen ca outros colectivos da década que veremos a continuación. En *Holocausto* fóxese dos mecanismos narrativos da ficción convencional, apenas hai diálogos, co que se sortea a problemática sonorización ou dobraxe que lastra boa parte dos filmes desta xeración, e a imaxe foxe do paisaxismo ou os movementos de cámara tradicionais (travellings, panorámicas, plano contra plano) para nos achegar a unha linguaxe dislocada, nerviosa, que non agocha o emprego da cámara en man como elemento denotativo da presenza do autor, seguindo a formulación de Alexandre Astruc e a súa *cámara stylo*.

*Holocausto* foi seleccionada no Festival Nacional de Cine Aficionado de Lugo e na I Semana do Cine de Ourense.

Ficha técnica:

*Ano:* 1972

*Duración:* 15 min.

*Formato de gravación:* 8 mm.

*Guión e dirección:* Euloxio Ruibal

*Axudante de dirección:* Roberto Vidal

*Cámara:* Félix Casado

*Axudante de cámara:* Xosé Ramón Pousa

*Decorado:* Pablo Crespo

*Música:* Miguel Sobrino, Xesús Velasco

*Maquillaxe:* Ánxela Oxea

*Narrador:* Manuel Lourenzo

*Secretaria de rodaxe:* Salomé Oxea

*Intérpretes:* Santiago Agra, Ana Antón, Enrique Artime, Matilde Barca, Clemente Crespo, Pablo Crespo, Xosé Antón Duro, Ricardo Lázara, Teresa Mecías, Ánxel Oxea, Xosé Ramón Pousa, Angustias Precebo, Manuel Precebo, Mercedes Rey, Ana Romero, Miguel Sobrino, Estebo Suárez, María do Carme Vidal, Roberto Vidal e I. Xoan.

3.1.2.4. A rapa das bestas

Continuando co rexistro de elementos patrimoniais da cultura galega que se crían en risco de desaparición, o Equipo Lupa achégase a unha das máis populares rapa das bestas, desta volta en Candaoso, Viveiro.

Ficha técnica

*Ano:* 1972

*Duración:* 14 min.

*Formato de gravación:* 8 mm.

*Produción e realización:* Grupo Lupa

*Cámara:* Félix Casado

### 3.1.2.5. A procesión das mortallas

A equipa de Lupa desprázase desta volta á Pobra do Caramiñal para filmar a célebre procesión das mortallas, unha tradición cuxa orixe se atopa nas peregrinacións a Santiago de Compostela no século XV. Os ofrecidos deben ir amortallados, dentro ou a carón duns cadaleitos, e adoitan ser persoas que se consideran salvadas da morte pola intervención do Nazareno. As imaxes da procesión van acompañadas dun texto en off de ton didáctico elaborado por Euloxio Ruibal ao que pon voz Miguel Castelo, un mozo que fai prácticas na altura como locutor radiofónico e que protagonizará, como veremos máis adiante, importantes iniciativas de dirección e distribución cinematográfica.

#### Ficha técnica

*Ano:* 1972

*Duración:* 20 min.

*Formato de gravación:* 8 mm.

*Producción e realización:* Grupo Lupa, Euloxio Ruibal, Roberto Vidal Bolaño.

*Cámara:* Félix Casado

### 3.1.2.6. Berros na cova

De volta ao eido da ficción atopamos esta pequena peza da que tan só contamos cunha breve sinopse (González, 1992): “Viaxe ao interior do descoñecido e misterioso. Intento de relacionar os conflitos persoais cos sociais. (p.25)” Trátase da única obra de Lupa gravada en 16 mm., segundo lembra Félix Casado cóntase cun tomavistas que lles consegue o cineasta amateur José Ernesto Díaz Noriega, mais o aparello avaríase antes de terse rematada a rodaxe e o filme finca sen rematar.

#### Ficha técnica

*Ano:* 1972

*Formato de gravación:* 16 mm.

*Producción e realización:* Grupo Lupa, Euloxio Ruibal, Roberto Vidal Bolaño.

*Cámara:* Félix Casado

### 3.1.2.7. Inqueda volta

Unha das pezas máis ambiciosas do grupo atinxe unha das problemáticas históricas do pobo galego, o da migración. O regreso temporal dun home que tivo que emigrar a

Europa por mor da morte dun familiar obrígano a se enfrontar co seu pasado. Por contraste, irán agromando o desarraigamento e a marxinación que padece no país que lle deu traballo. Segundo relatan os textos da época o filme non será rematado. Porén, atopámonos ante a primeira produción do Equipo Lupa gravada en formato Súper 8, o estándar da época para o cinema afeccionado e amateur e que vén a substituír o 8 mm., practicamente en desuso nos albores da década setenta. Félix Casado, bo coñecedor das interioridades dos tomavistas amateurs, lembra coma segue as diferenzas entre ambos formatos e as vantaxes e inconvenientes de cada un:

O Super8 tiña unha imaxe maior, o fotograma era máis grande e á hora de proxectalo en público a amplificación que ofrecía era maior. Ademais, cando había problemas de luz ao ser o fotograma máis grande tamén o grao que facía era menor. Como inconvenientes fundamentais do Súper 8 estaba o tamaño das perforacións, pois o 8 mm., tiña os mesmos buratos que o 16 e por tanto maior capacidade de tolerancia para que o gancho do proxector non rompese a película. Desde o punto de vista da fotografía o Súper 8 viña cun cartucho destinado ao cineasta afeccionado e todos os sistemas de tomavistas eran automáticos, isto significaba que non podías empregar fotómetros, graduar o diafragma e outros recursos ópticos que si permite o 8 mm. Isto era un problema especialmente nas obras de ficción pois o diafragma é o que define a profundidade de campo, se ti enfocas a un personaxe en primeiro plano e o do fondo está desenfocado podes xogar co obxectivo para subliñar un elemento ou outro, mais isto co Súper 8 era moi difícil, tiñas que amañarte coa focal do obxectivo ou mover un pouco a cámara para que detectase de xeito automático a outra figura. En calquera caso o 8 mm. deixouse de fabricar naqueles anos co cal non había elección posible. (F. Casado, Op. cit.)

A pesar dos obstáculos sinalados, especialmente para o cinema de ficción, as seguintes producións do Equipo Lupa serán gravadas e proxectadas en Súper 8, formato que será o empregado pola práctica totalidade dos colectivos da época.

#### Ficha técnica

*Ano:* 1973

*Formato de gravación:* Súper 8

*Produción e realización:* Equipo Lupa

### 3.1.2.8. O corpiño

A seguinte achega á preservación do patrimonio etnográfico e ritual por parte do Equipo Lupa leva por título *O corpiño* e achéganos á célebre romaría que no día San Xoan, se celebra na parroquia de Santa María de Losón, nun outeiro situado no val do río Deza. A peza, gravada en cor e Súper 8, foi depositada na primavera de 2015 por Euloxio Ruibal no arquivo do Centro Galego de Artes da Imaxe, o que nos permitiu unha segunda aproximación –logo de *Holocausto*– en primeira persoa á filmografía do grupo. *O corpiño* atópase dividida en dúas partes ben diferenciadas. Nunha primeira, ás imaxes dos centos de persoas achegándose ao santuario acompaña unha voz en off de carácter didáctico, que explica as orixes do ritual. Segundo informa o narrador, a orixe do Corpiño atópase no século VIII, cando un home chamado Luisón predica loubanzas á virxe. Unha vez morre este home, o seu corpo fica incorrupto, feito considerado polos veciños como unha milagre e, na chousa na que foi soterrado, constrúen unha pequena capela que, co paso dos anos, fica en desuso. Xa no século XII, cara ao mes de xullo, uns pastores resgárdanse na mesma capela dunha treboada e, segundo conta o imaxinario colectivo local, aparéceselles a virxe. O pobo, escéptico nun inicio, achégase ao lugar corroborando a presenza da imaxe divina. Nese momento constrúese o santuario e, cada día de San Xoán, centos de persoas ofrecidas á virxe acoden ao longo dos séculos para curar aos posuídos, endiañados, males de ollo e en xeral, calquera tipo de doenza. Dous elementos destacan na voz en off aparentemente neutral do filme, por unha banda, destácase a natureza do lugar como escenario de culto ancestral de orixe castrexa. O texto fala da existencia de sete capelas situadas en sete outeiros “testemuñas de antigos cultos hoxe cristianizados” e, non en van, a capela de Losón sitúase enriba dun antigo castro.

Tamén hai constantes imaxes que remiten á necesaria transacción económica que fica por tras dun ritual, en aparencia, estritamente espiritual. Por unha banda, a cámara fixa a súa atención nos postos de venda de obxectos de agasallo e lembranza ou nos numerosos petos destinados á esmola. Asemade, a voz en off recalca que será tan só unha vez que se deposita a esmola ou se realiza unha poxa de gando en ofrecemento á virxe, cando se supón que se cumpre a milagre. Déitase, de xeito subrepticio, unha certa ollada crítica cara á transacción monetaria que converte a data nun pequeno negocio.



**Imaxe 11. *O Corpiño* (1973)**

Na segunda parte da fita asistimos á procesión en si mesma, na que a virxe sae da capela e percorre o adro, tendo que ser tocada cunha prenda daquela persoa á que se quere curar do malfado. Neste treito a voz en off cesa e a imaxe acada total protagonismo, con planos máis longos que recollen toda a dramaturxia do ritual que, de feito, nomea o comentario como “traumaturxia”. A cámara esculca nos rostros dos ofrecidos, captando a tensión dunha escena que acada non poucos elementos propios da dramaturxia. Non en van, boa parte das festividades etnográficas filmadas polo Equipo Lupa ao longo destes anos atopan certas concomitancias coa arte dramática, desde o papel preasignado que cada persoa desenvolve, até as vestimentas ou carautas –no caso evidente do Entroido de Laza– que caracterizan cada un destes acontecementos patrimoniais.

Resulta rechamante tamén a recreación do espazo sonoro que, foxe da reprodución naturalista do son ambiente, para construír unha caste de bruído ou mestura confusa de pequenos ruídos e falas de natureza diexética, que outorgan á fita un certo estrañamento. Lembremos que este recurso xa estaba presente en *Holocausto* e, aínda que podería ser percibida como un atranco ou problema técnico, consideramos que se trata dunha estratexia deliberada que ceiba o filme do simple documento antropolóxico, achegando unha compoñente esotérica ou oculta inherente ao acontecemento en si.



A fita foi proxectada nas II Xornadas de Cine de Ourense (1974).

Ficha técnica

*Ano:* 1973

*Duración:* 15 min.

*Formato de gravación:* Super 8.

*Producción e realización:* Equipo Lupa

*Fotografía e realización:* Félix Casado

*Cámara:* Xosé Ramón Pousa, Félix Casado.

*Rexistro de son:* Xesús Velasco

3.1.2.9. Peliqueiros

A filmación do entroido ourensán mantense coma un motivo case que constante nas distintas iniciativas cinematográficas da década, mais será a visita do grupo Lupa ao entroido de Laza e os seus célebres peliqueiros a que encete o rexistro desta singular festividade. Para o desprazamento e filmación desta peza o equipo conta coa achega económica de Álvaro Gil que, por aquel entón, era directivo de Pescanova mais tamén bo afeccionado ao cinema. Ábrese aquí unha tímida tentativa de financiamento privado do cinema galego da época que, como veremos máis adiante, terá continuidade de maneira sistemática a partir de 1974 cando o arquitecto Víctor Manuel Ruppen Pardo, do que xa non se poderá valer o grupo Lupa, se converta no mecenas de toda unha xeración de mozos cineastas.

Ficha técnica

*Ano:* 1973

*Formato de gravación:* Súper 8

*Producción e realización:* Equipo Lupa

*Cámara:* Félix Casado

*Producción:* Álvaro Gil

3.1.2.10. Outras filmacións

Aínda sen aparecer indexadas nos volumes historiográficos de referencia, temos constancia dun mínimo de dúas gravacións máis realizadas na época por membros do

grupo Lupa. Por unha banda temos o *Entroido do Ulla* que, segundo sinala Euloxio Ruibal, é a única peza do grupo dirixida integramente por Roberto Vidal Bolaño. Lamentablemente non se conserva copia do mesmo nin testemuñas directas da filmación co cal non podemos achegar máis dato que o seu título e o ano de filmación, 1974.

A segunda fita da que temos constancia é *O edificio Castromil*, unha filmación da demolición do edificio modernista situado na Praza de Galicia de Santiago de Compostela que fora construído en 1926 polo arquitecto coruñés Rafael González Villar e cuxo derrubo causou unha forte polémica en 1974, cando o concello da cidade expropia o inmovible para o seu derrubo. O Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (COAG) reclama que sexa declarado monumento Histórico-Artístico pero a pesar das protestas o edificio derrúbase en 1975 para a construción dun aparcadoiro subterráneo.

Ante o anuncio da posible destrución do edificio, a delegación compostelá do COAG ponse en contacto cos membros do Equipo Lupa para emprender a filmación do inmovible e inmortalizar así unha construción singular situada no centro neurálxico da capital galega. O filme resultante acada significación propia como documento do patrimonio arquitectónico compostelán, constando, os 17 minutos que dura a fita, de tres segmentos propios e diferenciados. Nun primeiro, a cámara realiza diversas zooms e tomas panorámicas nos que se rexistran os distintos elementos que compoñen a fachada e os laterais do edificio, coa consciencia da importancia documental das imaxes, dada a próxima destrución do inmovible. A seguir, a cámara penetra no interior, xa abandonado, cunha serie de tomas lastradas polas dificultades do Súper 8 para filmar con pouca luz. Mesmo así, as imaxes permítenos inmortalizar columnas, dinteis ou capiteis que, semanas máis tarde, fican reducidos a entullo. Para rematar, as tomas máis vívidas da peza corresponden ao propio derrubo do edificio, ao que asisten numerosos habitantes da cidade que ollan en directo a mutación irreversible que ten lugar nunha praza central para a vida en Compostela, que comunica o casco histórico co ensanche.



**Imaxe 12. Fotogramas d'*O edificio Castromil* (1975)**

Afortunadamente a fita do derrubo do edificio Castromil fica hoxe conservada, se ben non se chegaron a imprimir os títulos de crédito nin a engadir a banda de son. En canto á autoría das tomas que compoñen o filme, non existe unha coincidencia absoluta entre os distintos membros de Lupa. Semella haber coincidencia á hora de acreditar a Félix Casado a filmación da primeira parte do filme, que rexistra o edificio aínda en pé, tanto na súa fachada externa coma nas estancias interiores. Porén, á hora de definir a identidade do operador de cámara que rexistra o derrubo existen diversas versións. Segundo comenta Casado, en comunicación persoal, a cámara de Súper 8 élle cedida a Roberto Vidal Bolaño. Mais segundo sinala Euloxio Ruibal, ante a ausencia de membros de Lupa que, na data do derrubo, puideran achegarse ao lugar, a gravación élle encomendada a Manuel Castelao<sup>43</sup>, un mozo de 19 anos afeccionado ao cinema mais sen vinculación co Equipo Lupa nin experiencia previa no campo da realización. Sexa como for, o filme consérvase hoxendía en bo estado e en copia dixitalizada, sumándose a *Holocausto* e *O Corpiño* como as tres obras do Equipo Lupa ás que temos acceso e que nos permiten a análise dos resultados cinematográficos do colectivo.

<sup>43</sup> Manuel Castelao pasará a ser máis coñecido no sector audiovisual como Raúl Veiga, ocupando en décadas posteriores un lugar importante dentro da imaxe en Galiza, traballando de guionista canda Xavier Villaverde en *Continental* e asinando as longametraxes de ficción *A metade da vida* (1994) e *Arde amor* (1998).

### 3.2. GRUPO IMAXE

O colectivo máis prolífico da década dos setenta en Galiza, tanto en volume de produción como en número de persoas que, con maior ou menor implicación, pasan polo grupo ao longo destes anos, será o Grupo Imaxe. A actividade do colectivo mantense de xeito ininterrompido desde 1974, ano de realización da súa primeira peza, *Un pequeno incidente*, até 1980, cando realiza *Malapata*, a primeira longametraxe da historia do cinema realizada en galego e, paradoxalmente, o comezo da fin deste colectivo e de boa parte das enerxías produtivas da época.

#### 3.2.1. Xénese, organización interna e influencias

O principal promotor de Imaxe e autor da meirande parte dos filmes do grupo chámase Carlos Aurelio López Piñeiro quen comeza a bosquejar a posibilidade de crear un grupo de cinema na Coruña na súa época de estudante de Xeografía e Historia na Universidade de Santiago de Compostela. Na cidade universitaria, en pleno apoxeo político e cultural, Piñeiro traba amizade con Roberto Vidal Bolaño, un dos creadores do grupo Lupa, quen o introduce na rodaxe da curtametraxe *Inqueda volta* (1973). Segundo aclara Piñeiro esta experiencia foi clave para el, pois amosoulle que era posible expresar ideas e sentimentos a través do cinema contando con escasos medios e, en palabras textuais, “meteume o gusanillo do cinema” (C. Piñeiro, comunicación persoal, 7 de febreiro de 2013). Ao regresar á Coruña, a súa cidade de orixe, Piñeiro busca rodearse de colaboradores para crear un colectivo de similar estrutura na cidade herculina, e xúntanselle nun inicio o operador de cámara de Lupa, Félix Casado, “un dos mellores coñecedores da cámara e a fotografía en Galiza” (Molina, 1976) e Luis Gayol, fotógrafo afeccionado. O trío Piñeiro-Casado-Gayol realiza entre 1973 e 1974 e en formato Súper 8 as súas primeiras curtametraxes, unha breve peza de situación titulada *Un pequeno incidente*, e unha adaptación de “Retorno a Tagen Ata” de Xosé Luis Méndez Ferrín que leva por nome *Serán*. A pesar de que os propios autores do filme cualifican estas pezas iniciáticas de intentos errados e non se preocupan pola súa conservación, a simple realización de filmes falados en galego outórgalle ao grupo unha visibilidade inmediata. A proxección destas pezas nas III Xornadas de Cine de Ourense, en 1975, incorpora aos membros do grupo aos fértiles debates encol das necesidades e perspectivas que debía atinxir a (re)nacente cinematografía galega. Asemade, Piñeiro e Gayol son entrevistados no xornal coruñés El Ideal Gallego, nunha reportaxe que acada

certa relevancia para o futuro do grupo. En primeiro lugar neste artigo os promotores de Imaxe establecen a natureza aberta e participativa do colectivo, aclarando que non é

un grupo pechado e fixo, senón dinámico no sentido de que nel colaboran as persoas máis dispares polo que hai un movemento de incorporacións que lle fai ir medrando, até agora. Como non exercemos a selectividade calquera persoa ten cabida no equipo e serán as mesmas circunstancias as que fagan decidirse por permanecer ou non.<sup>44</sup>

A publicación do artigo recíbese na escena cultural da Coruña da época como un convite á participación e diversas persoas interesadas no mundo da imaxe e a escena achéganse de contado. En consecuencia o grupo Imaxe pasa a converterse ao longo da década en todo un viveiro de futuros profesionais que van ir participando, de xeito máis ou menos continuado, nas súas distintas producións se ben non é doado precisar a identidade e función de todas as persoas que colaboran co grupo ao longo destes anos. Por unha banda, non se conservan as catro primeiras pezas do grupo co que temos que remitirnos a testemuñas e aos escasos volumes historiográficos existentes para definir a implicación e funcións de cada membro do grupos nestes traballos de inicio; por outra banda, ao non funcionar baixo unha estrutura industrial moitos dos labores que interveñen na realización dos filmes solápanse entre si, resultando en ocasións os títulos de crédito dos filmes, que si toman como modelo os xenéricos dos filmes convencionais (dirección, guión, montaxe, etc.), pouco precisos. Mesmo así podemos afirmar que fixeron parte nun ou varios proxectos de Imaxe, os seguintes nomes: Carlos Piñeiro (dirección, guión, cámara e montaxe), Luis Gayol (fotografía), Félix Casado (operador de cámara e fotografía), Manuel Abad (foto fixa), Marcial Lens (operador), Xavier Iglesias (fotografía), Xavier Villaverde (fotografía, axudante de dirección e dirección), Antonio Barandela (producción), Víctor Ruppen (producción), Xesús Montero (fotografía), María Olmo (actriz), Carmen Jove (axudante de dirección), María Vilanova (actriz), Lucho López (producción), José Ernesto Díaz Noriega (mentor e actor), Xosé Manuel Villanueva (guión), Manuel Rivas (guión), Santiago Romero (guión), Carlos Amil (axudante de dirección) e Juan Cuesta (cámara e dirección).

Neste intre cómpre detérmonos en dous personaxes fundamentais que fan parte

---

<sup>44</sup> En castelán no orixinal: “un grupo cerrado y fijo, sino dinámico en el sentido de que en él colaboran las personas más dispares por lo que hay un movimiento de incorporaciones que le hace ir creciendo, hasta ahora. Como no ejercemos la selectividad cualquier persona tiene cabida en el equipo y serán las mismas circunstancias las que hagan decidirse por permanecer o no”.

activa da escena cinematográfica coruñesa dos setenta e sen os cales resulta difícil entender o alcance da produción galega da época. Por primeiro referímonos a José Ernesto Díaz Noriega, adoito nomeado como un dos máis importantes cineastas *amateurs* do Estado español. Alén da sobordante creatividade da obra de JEDN, os entusiastas mozos da época coinciden en salientar o seu labor como mestre, mentor e dinamizador cultural, mesmo algúns cineastas como Manuel Abad chegan a falar del como o “pai creativo” de toda unha xeración de futuros cineastas, “a súa casa era como un centro social, por alí pasaba todo o mundo, el poñíache as súas películas, dobraxes de filmes clásicos que el facía, era como un pai para nós” (M. Abad, comunicación persoal, 20 de agosto de 2012). No mesmo sentido analiza Hueso Montón (2002) a incidencia de Noriega nos colectivos da época:

Porque (...) non poderemos esquecer nunca que foi un dos dinamizadores do cinema en Galiza na década dos setenta, e que xunto a el aprenderon os primeiros rudimentos da imaxe varios dos cineastas que impulsaron a primeira renovación naqueles finais do franquismo e principio da transición, homes coma Enrique Baixeras, Antonio F. Simón, Miguel Gato, Francisco Taxes, Xavier Villaverde ou Juan Cuesta que teñen moito que dicir dos seus primeiros pasos ao carón deste autor. A isto uniuse a súa colaboración á creación do “Club de Cine Amateur” da Coruña, semillero de onde xurdiron gran número de ideas e actividades que dinamizaron a imaxe da cidade herculina<sup>45</sup> (p.151).

Outro dos cineastas da época, Miguel Castelo, colaborador ocasional de Imaxe e autor da curtametraxe en 35 mm. *O pai de Migueliño*, lembra no mesmo sentido a influencia de Noriega na actividade cultural coruñesa e recorda algún dos numerosos espazos de reunión que, de xeito máis ou menos informal, poboaban a cidade:

Noriega era un entusiasta, explicaba cousas, proxectaba algún filme, gustáballe que a xente o escoitase e tomábase con seriedade as súas preocupacións sobre o cine. Na praza de Mina estaba o Cantón Bar, típico café con mesas de mármore e mobiliario antigo, era un lugar de cita informal, pero íase creando unha preocupación. (M. Castelo, comunicación persoal, 8

---

<sup>45</sup> En castelán no orixinal: “Porque (...) no podemos olvidar nunca que fue uno de los dinamizadores del cine en Galicia en la década de los setenta, y que junto a él aprendieron los primeros rudimentos de la imagen varios de los cineastas que impulsaron la primera renovación en aquellos finales del franquismo y principios de la transición, hombres como Enrique Baixeras, Antonio F. Simón, Francisco Taxes, Xavier Villaverde o Juan Cuesta que tienen mucho que decir de sus primeros pasos en torno a este autor. A ello se unió su colaboración a la creación del “Club de Cine Amateur” de A Coruña, semillero de donde surgieron gran número de ideas y actividades que dinamizaron la imagen de la ciudad herculina.”



de abril de 2014)

O segundo protagonista chámase Víctor Manuel Ruppen Pardo, arquitecto técnico e grande afeccionado ao cinema, a súa aparición cara a 1974 na escena cinematográfica coruñesa ha mudar radicalmente as posibilidades de produción e difusión do cinema feito en Galiza. A pesar da súa extracción social humilde, que lle impide estudar cinema en Madrid como era a súa intención, acadando certo éxito empresarial con outros socios á fronte de tres empresas que nada teñen que ver co mundo do cinema. O seu vínculo sentimental coa sétima arte lévano a embarcarse no mundo da produción a partir “dun recorte de xornal” (V. Ruppen, comunicación persoal, 15 agosto de 2013), lembra Ruppen, no que o cineasta Antonio F. Simón “di que a rodaxe de *Fendetestas* non se pode rematar por falta de diñeiro”. En poucos meses o industrial coruñés pasa a converterse no mecenas de boa parte dos filmes feitos na cidade da Coruña, sufragando os gastos de produción e adquirindo aos poucos a tecnoloxía necesaria para impulsar unha tímida profesionalización do sector. Cómpre sinalar que Ruppen é máis un patrocinador ca un produtor ao uso, “eu tiña moitas cousas que facer no meu traballo, simplemente cedía o diñeiro e os equipos pero no día a día non estaba alí” (V. Ruppen, comunicación persoal, 15 agosto de 2013), lembra o arquitecto.

Segundo sinala Luis Álvarez Pousa (1983), un dos promotores das Xornadas de Cine de Ourense, nun artigo retrospectivo publicado na década dos oitenta:

O industrial coruñés aportaría o capital para outras realizacións en 16 mm., formato que, polas súas posibilidades técnicas e económicas, así como polas características infraestruturais do circuíto de exhibición galego se chegou a considerar nas xornadas ourensás coma o axeitado para un proxecto global de cine galego.

Volvendo ao percorrido cronolóxico do grupo Imaxe, xa co apoio económico de Víctor Ruppen mais aínda en formato Súper 8, realízanse dúas curtametraxes de acabado máis satisfactorio que son proxectadas en diversos certames de cine amateur, falamos de *Arredor* (1974), unha película sobre a loucura e o suicidio gravada no Hospital Psiquiátrico de Conxo, e *A fala do muíño mudo* (1975) sobre a desintegración do rural galego.

En 1975, como vimos, Ruppen adquire unha cámara de 16 mm., un formato que permite non só acadar unha mellor calidade de imaxe e maiores posibilidades de proxección, senón tamén tirar un negativo a partir do cal resulta asequible a realización

de copias para a proxección. Esta mellora substancial nos parámetros de produción resulta significativa para o labor investigador en termos de conservación das copias pois o formato Súper 8 ofrece unha soa copia en positivo, resultando complexa e custosa en termos económicos, a realización de novas copias de positivo a positivo, polo que se por algunha circunstancia unha copia se perde (por extravío ou rotura da fita) pérdeselle o rastro ao filme. Desgrazadamente isto acontece con todos os filmes de Imaxe gravados en Súper 8, dos que hoxe non se conserva copia algunha.

Coa nova cámara de 16 mm. os membros do grupo realizan catro curtametraxes máis, dirixidas todas elas por Carlos Piñeiro, que analizaremos promenorizadamente nun posterior apartado. Trátase de *Illa* (1976), arredor da especulación urbanística na costa galega, *A ponte da vereia vella* (1977), filme intimista sobre a alienación dun estudante que abandona o rural para ir vivir á cidade, *A cidade que se nos vai* (1979), peza documental arredor do abandono e destrución de edificios históricos na cidade da Coruña, e *Érase unha vez unha fábrica* (1979) sobre as industrias de enclave asentadas en Galiza, a súa natureza colonial e funestas consecuencias na poboación de orixe. O derradeiro filme do grupo e auténtico testamento fílmico de toda a xeración será *Malapata* (1980), considerada en todos os manuais consultados como a primeira longametraxe falada en galego da historia do noso cinema mais que, ironicamente, fai honra ao seu nome e acada un fracaso crítico e comercial que remata con boa parte das esperanzas creativas da momento.

### **3.2.2. Filmografía**

A seguir facemos un pormenorizado seguimento das pezas asinadas polo grupo Imaxe, incluíndo fichas técnicas e artísticas, comentarios críticos recollidos na prensa da época e volumes historiográficos existentes e, no caso daquelas obras das que se conserva copia, unha análise das implicacións formais e políticas máis destacables de cada filme.

#### **3.2.2.1. Un pequeno incidente**

A ópera prima do Grupo Imaxe foi, en palabras do seu director, Carlos Piñeiro, “un filme frustrado, un experimento consistente nunha historia de situación, un simple aperitivo para nos botar a andar”. Segundo lembra Piñeiro, “trátase dunha pequena escena de situación que narra o desencontro entre un burgués coruñés e un home de aldea.” (C. Piñeiro, comunicación persoal, 7 de febreiro de 2013). En palabras de Piñeiro, a peza acada certas similitudes coa fita do pioneiro catalán Frutuós Gelabert

*Riña en un café* (1897), trasladando o incidente ao contexto social da época. Acó atopamos unha pequena contradición coa sinopse que aparece en “Documentos para a Historia do Cine en Galicia. 1970/1990”, de Manuel González, o recompilatorio de textos e fichas técnicas de maior entidade arredor do cinema galego deste período ao que temos acceso, que sinala unha presenza feminina no argumento, dato que estaría avalado pola presenza de María X. [Maruchi] Olmo no elenco de actores: “Contraste entre o mundo burgués, representado por unha rapaza rica, e a realidade social do pobo” (González, 1992, p. 25). En calquera dos casos a fita apenas ten percorrido, proxéctase na III Xornadas de Cine de Ourense e, segundo incida o propio Piñeiro, tírase a copia logo dun par de proxeccións, non conservándose hoxe en día. Os custes de produción do filme non soben das 4.000 pesetas que son achegadas de xeito solidario polo equipo técnico do filme.

Ficha técnica

*Ano:* 1973

*Duración:* 12 min.

*Formato de gravación:* Súper 8

*Dirección:* Carlos L. Piñeiro

*Guión:* Carlos L. Piñeiro

*Axudante de dirección:* Demetrio Vázquez

*Fotografía:* Félix Casado

*Operador de cámara:* Luis Gayol

*Secretaria de rodaxe:* Susi D. Couce

*Intérpretes:* María X. Olmo e Xavier Iglesias.

3.2.2.2. Serán

A segunda peza do grupo resulta máis ambiciosa en termos conceptuais pois emprende a adaptación do libro de Xosé Luis Méndez Ferrín “Retorno a Tagen Ata”, curiosamente no mesmo ano en que Eloy Lozano desde a cidade de Ourense asina o seu *Retorno a Tagen Ata* en 35 mm. Sobre *Serán*, dirixido tamén por Carlos Piñeiro, hai escasas referencias escritas, se ben o filme é cualificado de novo polo seu director como “un intento errado” (C. Piñeiro, Op. cit.). Na rodaxe desta curtametraxe engádense

novos membros ao grupo, como Manuel Abad, na foto fixa, ou Marcial Lens á cámara.

Ficha técnica

*Ano:* 1974

*Duración:* 20 min.

*Formato de gravación:* Súper 8

*Dirección:* Carlos L. Piñeiro

*Montaxe:* Carlos L. Piñeiro

*Fotografía:* Luis Gayol

*Operador de cámara:* Marcial Lens

*Foto fixa:* Manuel Abad

*Asesor de cor e son:* Félix Casado

*Música:* Bedrich Smetana

*Voz en off:* Loli Ferreiro

*Produción:* Miguel Francesch e Antonio Barandela

3.2.2.3. Arredor

Neste mesmo 1974 os membros do grupo Imaxe desprázanse á capital galega, e en concreto a un edificio con importantes implicacións histórico-políticas como é o Hospital Psiquiátrico de Conxo. Na produción de *Arredor* entra por vez primeira Víctor Ruppen quen viña de fundar a sociedade Lume Aula de Cultura S.A., arredor da librería coruñesa do mesmo nome. A fita céntrase na enfermidade mental a través da historia ficticia dunha moza que reside en Conxo e remata suicidándose. O desenlace aséntase en dúas realidades constatadas na época, o elevado índice de suicidios que se producía no Hospital Psiquiátrico e a importante porcentaxe de suicidios e doenzas mentais que se dá no rural galego da época, unha das máis elevadas de Europa segundo indican os autores do filme. César Antonio Molina no seu severo artigo “Introducción al cine gallego”, analiza o filme poñéndoo en relación coas demais carencias que o autor detecta nas produción de Imaxe:

Unha mestura entre un cinema didáctico-documental e un intento de contar paralelamente unha historia, ficando totalmente ultrapasado polo que tenta contar; a todo isto engádeselle unha malísima e confusa banda sonora.

Habería que traballar máis os guións, condensalos e optar por contar unha historia como metáfora ou realizar un documental<sup>46</sup>. (Molina, 1976)

Como vemos as críticas verquidas por Molina non obedecen tanto a unha análise concreta de *Arredor* como ao xeito de facer cinema por parte do colectivo. Mesmo así o artigo destaca que “as imaxes do sanatorio psiquiátrico de Conxo son significativas<sup>47</sup>” (Molina, 1976). En canto aos membros do grupo que participan na realización do filme as impresións son algo vagas, Manuel Abad alude ao cripticismo do filme; “lembro que estaba gravada en Conxo, cunha interna que era Maruchi Olmo, pero era rarísima, non entendías nada” (M. Abad, comunicación persoal, 20 de agosto de 2012); e Piñeiro indica que tanto *Arredor* como a posterior *A fala do muíño mudo* eran “moi contemplativas” (C. Piñeiro, Op. cit.).

A fita considérase perdida pois tras ser enviada a un serie de festivais de cinema amateur cuxa localización Carlos Piñeiro non é quen de precisar –“coido que na Comunidade Valenciana pero non podo concretar máis” (Ibíd.) –, non volveu ás mans dos membros do grupo e de feito, é a única peza do colectivo que non foi proxectada en ningunha das edicións das Xornadas de Cine de Ourense.

#### Ficha técnica

*Ano:* 1974

*Duración:* 28 min.

*Formato de gravación:* Súper 8

*Dirección:* Carlos L. Piñeiro

*Guión:* Carlos L. Piñeiro

*Montaxe:* Carlos L. Piñeiro

*Axudante de dirección:* Carmen Jove

*Fotografía:* Luis Gayol

*Operador de cámara:* Manuel Abad

*Producción:* Víctor Ruppen para Lume Aula de Cultura S.A.

---

<sup>46</sup> En castelán no orixinal: “Una mezcla entre un cine didáctico-documental y un intento de contar paralelamente una historia, quedando totalmente sobrepasado por lo que intenta contar; a todo esto se le añade una malísima y confusa banda sonora. Habría que trabajar más los guiones, condensador y optar por contar una historia como metáfora o realizar un documental.”

<sup>47</sup> En castelán no orixinal: “Las imágenes del sanatorio psiquiátrico de Conxo son significativas”.

*Xefe de produción:* Antonio Barandela

*Secretaria de rodaxe:* Inma Antelo

*Testemuña directa:* Benito Morgade

*Voz do médico:* Guillermo Díaz

*Intérpretes:* María X. Olmo, Lucho López e Xesús Montero.

#### 3.2.2.4. A fala do muíño mudo

A pesar de contar coa participación de Víctor Ruppen desde *Arredor* non será até 1975 cando o arquitecto coruñés se faga cunha cámara de 16 mm., en consecuencia o cuarto proxecto de Imaxe, *A fala do muíño mudo*, será gravada en Súper 8 e debido ás dificultades antes sinaladas para facer copias neste formato, tampouco se conserva a fita. Porén, no caso d'*A fala do muíño mudo*, ás testemuñas e escasos textos críticos existentes súmase a conservación do guión orixinal do filme. A peza narra a vida dunha moza que deixa o campo para ir servir á casa duns señores da cidade e lembra unha lenda arredor dun muíño da súa aldea onde van os veciños moer o grao. Segundo aclaran as “Consideraciones Generales de la película”, como parte do guión orixinal (González, 1992):

O tema global é a desintegración do campesiñado en Galicia, tomándose para isto datos poéticos: a lenda ou relato folclórico do muíño e o muíño mesmo como signo dunha cultura. E por outra parte datos reais: medios de comunicación -allos ao ámbito onde se manifesta, por tanto alienantes, cuxa máxima expresión é a utilización dun idioma ou idiomas estraños. (...) Non hai verdugos nin vítimas (bos e malos) ou mellor, os catro personaxes son verdugos e vítimas de si mesmos e das súas circunstancias, utilizándose mutuamente: Non hai comunicación auténtica entre ninguén, nin unha coincidencia de intereses<sup>48</sup>. (p.182)

A descrición dunha primeira escena e os anacos de diálogos transcritos fican como única testemuña dun filme perdido:

Exterior día: A cruz que forman os barrotes desenfocados dunha xanela, en primeiro termo, tras cuxos cristais unha paisaxe rural é iluminada pola luz

<sup>48</sup> En castelán no orixinal: “El tema global es la desintegración del campesinado en Galicia, tomándose para ello datos poéticos: la leyenda o relato folclórico del molino y el molino mismo como signo de una cultura. Y por otra parte datos reales: medios de comunicación -ajenos al ámbito donde se manifiesta, por ello alientantes, cuya máxima expresión es la utilización de un idioma o idiomas estraños. (...) No hay verdugos ni víctimas (buenos y malos) o mejor, los cuatro personajes son verdugos y víctimas de sí mismos y de sus circunstancias, utilizándose mutuamente: No hay comunicación auténtica entre ninguno, ni una coincidencia de intereses”.



tenue dunha tarde gris. Ante a xanela, de perfil e a contraluz, o rostro lixeiramente inclinado dunha moza. Ela está sentada nun pequeno tallo, debullando espigas de millo sobre un cesto, baixo relampo de luz que provén da xanela ao fondo, quedando ás súas costas os pés dunha cama. Unha voz en off de muller, apoucada e monótona, di: (Voz en off de muller) “Vindo unha moza do muíño cun saco de fariña atopou o diaño e aos seus criados armados con paus. O diaño pediulle unha parte da fariña, pois segundo as leis era xusto reclamarlla, mais como a moza non pensou tal el ameazouna con botala aos paus dos criados. Entón ela deu a fariña, mentres o diaño dicíalle que se non estaba conforme se fose de alí, como fixeran os outros<sup>49</sup>”.

(González, 1992, p. 183)



**Imaxe 13. *A fala do muíño mudo* (1975)**

O artigo de César Antonio Molina (1976) recalca no “colonialismo cultural que ten que sufrir a protagonista, comezando polo lingüístico.”<sup>50</sup>

De novo a febleza e a copia única do formato Súper 8 provocan a súa prematura desaparición, *A fala do muíño mudo* envíase a diversos certames de cine amateur, gañando en 1975 o premio ex-aequo ao mellor filme galego no IV Certamen de Cine Aficionado de Vilagarcía de Arousa, mais axiña pérdeselle a pista. Segundo o testemuño de Carlos Piñeiro, a única copia existente pérdese no mesmo envío ca *Arredor*, a un ou varios certames que o cineasta coruñés sitúa na costa levantina mais sen concretar.

<sup>49</sup> En castelán no orixinal: “Exterior día: La cruz que forman los barrotes desenfocados de una ventana, en primer término, tras cuyos cristales un paisaje rural es iluminado por la luz tenue de una tarde gris. Ante la ventana, de perfil y a contraluz, el rostro ligeramente inclinado de una muchacha. Ella está sentada en un pequeño taburete, desgranando espigas de maíz sobre un cesto, bajo el haz de luz que proviene de la ventana al fondo, quedando a su espalda los pies de una cama. Una voz en off de mujer, cansina y monótona, dice: (Voz en off de Mujer)”

<sup>50</sup> En castelán no orixinal: “colonialismo cultural que tiene que sufrir la protagonista, comenzando por el lingüístico”

### Ficha técnica

*Ano:* 1975

*Duración:* 25 min.

*Formato de gravación:* Súper 8

*Dirección:* Carlos L. Piñeiro

*Guión:* Carlos L. Piñeiro

*Montaxe:* Carlos L. Piñeiro

*Axudante de dirección:* Carmen Jove

*Fotografía:* Luis Gayol

*Operador de cámara:* Manuel Abad

*Xefe de produción:* Antonio Barandela

*Produción:* Víctor Ruppen para Lume Aula de Cultura S.A.

*Intérpretes:* María Vilanova, Luis Abad, Miguel Francech e Eladio Fraga

#### 3.2.2.5. Illa

O ano 1975 resulta clave para a nacente xeración de cineastas galegos que aspiran a crear unha estrutura estable para a creación, produción e difusión do feito cinematográfico en Galiza. De novo boa parte das posibilidades chegan da banda da produción e de novo o gran nome lembrado polos participantes da escena do momento será Víctor Ruppen. Por unha banda, o arquitecto impulsa unha ambiciosa tetraloxía formada por catro curtametraxes en 35 mm., o formato estándar para a distribución comercial na época, que nalgunha ocasión se proxectan en conxunto como un filme unitario para amosar no exterior as forzas creativas que habitan en Galiza. Trátase de *Fendetestas* (Antonio F. Simón), *O pai de Migueliño* (Miguel Castelo), *O herdeiro* (Miguel Gato) e *O cadaleito* (Enrique Baixeras). Porén, e dentro deste grupo heteroxéneo que puxa a prol dunha profesionalización do sector, ábrese un importante debate arredor do ancho de paso idóneo para a circulación do cinema galego da época. Ao grupo dos 35 mm. opóñense por unha banda os defensores do formato lixeiro (Súper 8 e 16 mm.) que pulan por un cinematógrafo militante que testemuñe e faga parte da mobilización nacional popular existente nos últimos anos do franquismo e nos albores da Transición e cuxo máximo expoñente será, como vimos, Carlos Varela Veiga. No

caso do grupo Imaxe a oposición aos 35 mm. e ao Súper 8 ten unha base máis pragmática e organizativa ca política. Por unha banda, óptase polo 16 mm. como formato de referencia preferible ao Súper 8 por permitir a tiraxe de varias copias a partir dun único negativo e, fundamentalmente, pola mellora sensible nas posibilidades de gravación e proxección da imaxe. Mais tamén se prefere o 16 fronte ao 35 mm. por considerar que se axeita de maneira máis precisa á estrutura sociocultural do país. Naquela altura existe un bo número de centros de exhibición variopintos (teleclubes, cineclubes, parroquias, sindicatos, asociación de veciños, cinemas rurais, etc.) que conta con proxector de 16 mm. mais non de 35 mm. e dado que o público obxectivo dos filmes do Grupo Imaxe, cando menos a curto prazo, é a propia poboación do país, as seguintes obras serán gravadas neste ancho de paso. Tal e como explica o principal promotor de Imaxe:

pensabamos para que nos íamos gastar unha pasta en facer cine en 35 [mm.] que, ao cabo, non se vai proxectar en salas, e en cambio en 16 mm. podemos ir por aí en coche, levando as copias en asociacións, nun circuío paralelo e o fixemos, cobrando un aluguer que non era para obter beneficio senón para mantelo. (C. Piñeiro, Op. cit.)

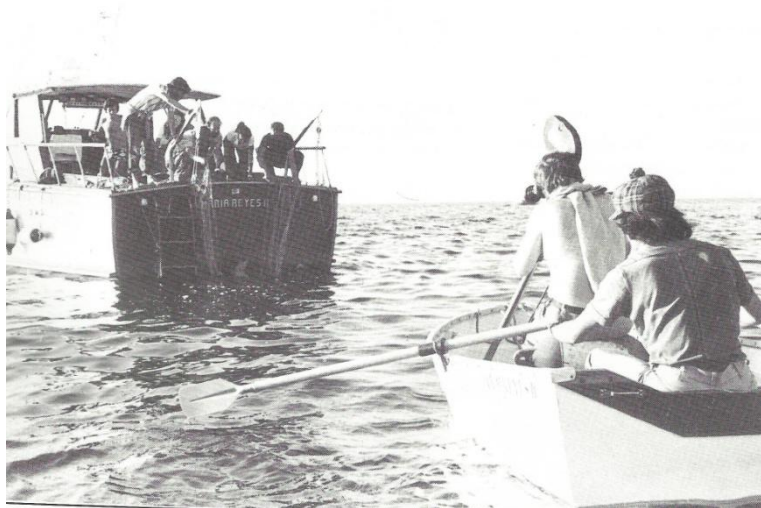
O tempo parece que lle devolve parte de razón a Piñeiro e compañía pois tal e como sinala o autor *Do pai de Migueliño*, Miguel Castelo

deuse un contrasentido porque as películas que se fixeron en 35 mm. ao ver que eran solicitadas por pequenas localidades que non tiñan salas de cine, eu encargueime de que se reducisen a 16 mm. por unha cuestión de distribución, pois era máis doado que houberse proxectores nos centros de exhibición ou levabámolo nós portátil. Daquela un paso que se consideraba profesional acaba sendo un soporte intermedio para chegar ao 16 mm. para eses lugares sen sala de cine. (M. Castelo, Op. cit.).

Pois ben, o proteico labor do mecenas Víctor Ruppen lévao a financiar á par das citadas curtametraxes en 35 mm. un bo número de pezas en 16 mm. entre as que se atopan case todas as que seguen na filmografía do grupo Imaxe. Para a primeira delas, *Illa*, alúgase unha cámara á empresa madrileña Pérez Clíment, segundo lembra o director de fotografía do filme, Félix Casado, así como un xerador de 5 kilovatios para os focos. Tanto de *Illa* como das seguintes obras de Imaxe consérvase copia en celuloide no arquivo do Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI) o que nos ha permitir unha interpretación máis sosegada das implicacións éticas e estéticas da obra de Imaxe. A fita,

gravada na ría de Arousa e localizada fundamentalmente na Illa da Toxa, recolle o proceso de especulación da costa galega que leva á conversión dunha illa mariñeira poboada por pequenas familias que levan séculos a habitar de xeito harmónico o terreo, nun complexo turístico destinado á burguesía estranxeira de diñeiro. O filme, cun trazo de certa melancolía, representa as distintas posicións adoptadas polos illeiros ante o inevitable éxodo, unha moza resígnase ante a nova situación, outro mozo adiántase ao forzado exilio, e finalmente unha barca que acotío serve para trasladar o peixe convértese nun auténtico barco migratorio, nunha escena central que se describe coma segue no guión conservado (González, 1992):

Unha pequena vila de pescadores érguese na illa, ao carón da costa. Desde os recios cantís o día morre sobre o mar, no afastado horizonte de tons avermellados, violáceos e anegrentados. Por unha corredeira próxima ao borde dun cantil unhas mulleres en fila india levan sobre as súas cabezas caixas de madeira namentres ao fondo, no mar, un barco que é só unha silueta negra no solpor achégase á illa levando unha dirección paralela á das mulleres. En grupos, coas caixas no chan, as mulleres están sobre o peirao onde o barco pesadamente atraca. (p. 191)<sup>51</sup>



**Imaxe 14. Rodaxe de *Illa* (1975)**

Se analizamos a fita nos seus parámetros de produción atopámonos sen dúbida ante un punto e aparte na filmografía do colectivo. A devandita cámara de 16 mm. adquirida

<sup>51</sup> En castelán no orixinal: “Una pequeña villa de pescadores se levanta en la isla, junto a la costa. Desde los recios acantilados el día muere sobre el mar, en el horizonte lejano de tonos rojizos, violáceos y negruzcos. Por una corredeira cercana al borde de un acantilado unas mujeres en fila india llevan sobre sus cabezas cajas de madera mientras al fondo, en el mar, un barco que es sólo una silueta negra en el atardecer se acerca a la isla llevando una dirección paralela a la de las mujeres. En grupos, con las cajas en el suelo, las mujeres están sobre el muelle donde el barco pesadamente atraca.”

por Ruppen permite non só unha mellora considerable en termos de imaxe (estabilidade dos movementos, sensibilidade cromática), senón que facilita que a fita sexa proxectada nunhas condicións aceptables en cinemas, locais culturais e certames de toda clase sen extravío do negativo orixinal. Asemade, a fita precisa dun certo desembolso, que se ben en comparanza con calquera produción industrial pode semellar ridícula, non o era se atendemos ás condicións obxectivas da época. O traslado, manutención e hospedaxe de toda a equipa (unhas quince persoas) á ría de Arousa nas catro xornadas que dura a rodaxe cífrase nunhas 50.000 pesetas, segundo lembra Piñeiro, unha cifra que achegaba unhas posibilidades até entón insospeitadas para o Grupo Imaxe.

En canto aos textos críticos que puidemos rescatar temos opinións de toda caste, despertando o interese nas V Xornadas do Cine de Ourense, concretado nun artigo de Luis Álvarez Pousa publicado na revista *Teima* unha semana após o evento no que pon en valor os logros do proxecto sen ocultar as eivas detectadas:

O grupo Imaxe e coa firma de Carlos Piñeiro, presentou “Illa” en cor e 16 mm. Un argumento sinxelo: veciños dunha vila mariñeira teñen que abandonar as súas casas, o seu traballo e os medios de subsistencia, porque na illa en que estaban asentados entraron as máquinas produtoras de “acotados”, “privados” e “prohibido o paso”. Nela erguerase un gran hotel para “señores” e “turistas”. As imaxes fan que se recoñeza a illa da Toxa. No medio unha lineal historia de amor, xustificativa ao noso ver do protagonismo dun mozo que á súa vez –saída para a emigración e volta– concretiza o tempo fílmico. A submisión da vila non é aceptada por un rapaz, do que a fasquía entolecida será o ataque social aos “donos” da illa. A liña argumental é importante porque recrea unha realidade sen cancelas literarias. Pero as secuencias de xustificación ás que nos referimos antes entorpecen a narración cinematográfica. As panorámicas atrancan a intimidade que lle cumpriría se se tentara forzar a historia amorosa dentro do contexto social e fan perder interese crítico se, como eu penso, o que Carlos Piñeiro e máis o seu equipo tentaron foi unha descrición-denuncia dos sacrilexios ecolóxicos e polo mesmo humanos e políticos que se están a dar en Galicia (Álvarez Pousa, 1977).

Mais tamén atopamos análises máis severas como, unha vez máis, a de César Antonio Molina (1976) que describe o filme coma segue:

*Illa* tenta amosar o paulatino deterioro e acaparamento polas grandes



empresas das illas para a formación de lugares turísticos para ricos, en contra dos seus habitantes, xeralmente pescadores ou campesiños. De novo volvéronse cometer erros con resultados semellantes. O peor de todo é que, tentando facer un cinema que sexa o máis comprensible posible, está saíndo enrarecido e escuro para o público ao que tenta ir dirixido, xa que dunha narración realista pásase a mesturar imaxes simbolistas que desconcertan. A todo isto hai que engadir a reiterada panfletada na elección de cantigas para as bandas sonoras, que chegan a ser inmensamente reiterativas e que confirman unha desconfianza grande no manexo da imaxe<sup>52</sup>.

Tal e como relata Molina a fita móvese nunha permanente tensión entre o rexistro documental e a recreación ficcional. A gravación do real céntrase no rexistro do traballo, fundamentalmente feminino, das redeiras e as mulleres que levan enriba da testa as caixas co peixe. Estas imaxes beben dos grandes documentais marítimos, a tamén insular *Man of Aran* (1934) de Robert Flaherty ou a parte mariñeira de *Galicia-Finisterre* (1936) de Carlos Velo, á que remite fundamentalmente pola posición baixa da cámara que dá como resultado un plano contrapicado que enxalza a figura da traballadora como motor económico e social da illa. A parte ficcional bota man de dúas estratexias expresivas ben diferentes, atopamos por primeiro unha vontade realista que nos fai entender o drama que compón o nó da fita. O éxodo, gravado nunha escena exemplar a partir de planos curtos e fragmentados ensamblados logo na mesa de montaxe, terá consecuencias irreversibles que se poden ler en diversas capas de profundidade, por unha banda para os habitantes da illa que verán mudado para sempre o seu xeito de vida, mais a perda para os illeiros conleva un drama cultural e colectivo pois todo un imaxinario, un xeito de relacionarse coa contorna, desaparece con eles. Finalmente temos as consecuencias para o medio natural, entendido en sentido amplo, como ecosistema específico máis tamén como paisaxe que se verá irreversiblemente transformado. Tal e como lembra Piñeiro:

As transformacións económica, dos rescoldos da revolución industrial, a carbonilla, caía acó nos anos 60 en forma de edificios, sen xeito nin concerto, era unha destrución económica pero tamén cultural, daquela era

---

<sup>52</sup> En castelán no orixinal: “Illa intenta mostrar el paulatino deterioro y acaparamiento por las grandes empresas de las islas para la formación de lugares turísticos para ricos, en contra de sus habitantes, generalmente pescadores o campesinos. De nuevo se volvieron a cometer errores con resultados parecidos. Lo peor de todo es que, intentando hacer un cine que sea lo más comprensible posible, está saliendo enrarecido y oscuro para el público al que intenta ir dirigido, ya que de una narración realista se pasa a mezclar imágenes simbolistas que desconciertan. A todo esto hay que añadir la reiterada panfletada en la elección de canciones para las bandas sonoras, que llegan a ser inmensamente reiterativas y que confirman una desconfianza grande en el manejo de la imagen”.



algo máis visceral ca intelectual. (C. Piñeiro, Op. cit.)



Imaxe 15. *Illa* (1975)

Ao pé da narración máis ou menos naturalista que sitúa a *Illa* no plano do filme contestatario ao uso insírense escenas de certa pretensión simbólica e difícil interpretación que sitúan unha parella nunha contorna idílica, a pasear polas rochas e cantís no que probablemente sexa o seu derradeiro día polo lugar. Estas imaxes semellan procurar o estrañamento no espectador mais seguramente rematen nun certo cripticismo tal e como sinalaba Molina no anterior fragmento. En calquera dos casos o emprego de mecanismos narrativos heteroxéneos e, nomeadamente, a combinación de ficción e documental, será unha constante na obra do Grupo Imaxe e, visto a ollos de hoxe, permite atopar puntos de fuga fronte á narrativa clásica de certo interese. “Na película entremestúranse elementos documentais con outros de ficción, que queren ser comentarios aos primeiros... Tentamos ensaiar sobre o que a película mostra...” (Antolín, 1979), indican os autores.

Por último, o filme posúe un indubidable interese histórico, por saber detectar na súa orixe o proceso de turistificación da costa galega, daquela iniciático e máis adiante masivo, especialmente nas Rías Baixas, e centra a ollada na mudanza do sistema produtivo que pasou en poucos anos dun preeminente sector primario (neste caso

pesqueiro) cara a unha terciarización da economía que remata na explotación neocolonial dos seus recursos para goce do visitante ocasional.

O filme móvese por certames de cine independente de todo o Estado acadando o premio ao mellor filme e mellor guión nas IV Jornadas de Cine Independente de Madrid (1976) e o Primeiro premio ao IX Festival Internacional de Cine Independiente Ciudad de Zaragoza (1976), sendo proxectado de xeito continuado ao longo da década no territorio galego, nas V Xornadas do Cine de Ourense, no V Certamen de Cine Aficionado de Vilagarcía de Arousa ou na I Mostra Xeral do Cine Galego, un importante evento que ten lugar nos cines Goya da Coruña, en 1977, organizado polo Patronato do Cine Galego e que acada relevancia simbólica por xuntar por vez primeira as forzas creativas do cinema en Galiza nun mesmo lugar.

#### Ficha técnica

*Ano:* 1975

*Duración:* 20 minutos

*Formato de gravación:* 16 mm.

*Dirección:* Carlos L. Piñeiro

*Guión:* Carlos L. Piñeiro

*Axudante de dirección:* Carmen Jove

*Fotografía:* Félix Casado e Xesús Montero

*Foto fixa:* Manuel Abad

*Xefe de produción:* Lucho López

*Axudantes de produción:* Antonio Barandela e Miguel Castelo

*Secretaría de rodaxe:* María Vilanova

*Música:* Martín Códax, Amancio Prada e Miro Casavella.

*Intérpretes:* María Vilanova, Lucho López, José Ernesto Díaz Noriega, Ricardo Padín e Maruchi Olmo.

#### 3.2.2.6. A ponte da vereia vella

A seguinte peza do grupo Imaxe leva por título *A ponte da vereia vella* e aínda que mantén as constantes do grupo en termos de contido (abandono do rural, mudanza do

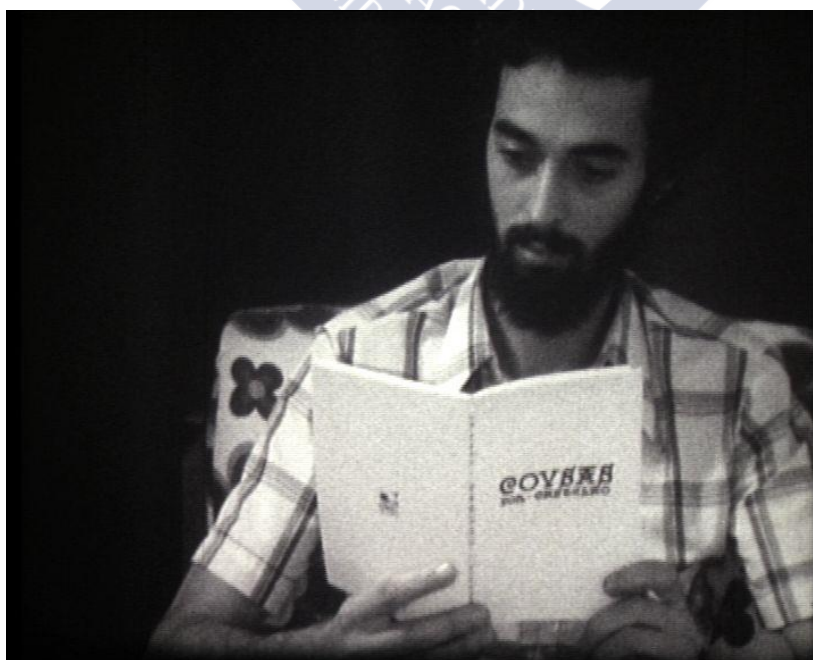
sistema produtivo) seguramente sexa a fita máis persoal do colectivo ao obedecer ás inquiredanzas éticas e estéticas do seu director, unha vez máis, Carlos Aurelio López Piñeiro.

A sinopse é sinxela (Gonzalez, 1992):

un estudante de orixe campesiña, ex-seminarista, sofre o enfrontamento das dúas culturas nas que foi educado: a rural e a burguesa-urbana. Unha acampada cos seus compañeiros preto da súa aldea, agora baleira e arruinada, provócalle unha chea de evocacións, lembranzas e un sentimento de morte e destrución (p.55).

Como vemos introdúcese un novo tipo de suxeito, universitario, de clase media, habitante da cidade mais de orixe rural, que vive unha caste de estrañamento ao minguar o sentimento de pertenza tanto ao campo como á cidade. Estes elementos son coincidentes coa biografía do cineasta que lembra:

Eu nacín na Coruña mais tiña un vínculo rural acó en Moraña. Eu era urbanita e meus pais falaban galego entre eles pero na casa en castelán. Estudei nun colexio de curas e aprendín galego nas vacacións con rapaces e familiares maiores que ficaran na aldea. Entrei en contacto con algo que sabía que era meu pero que non coñecía. Para min ir á aldea era unha festa e de aí vén ese vencello rural que se cadra os meus colegas non tiñan. Eu vía a destrución, casas baleiras, arruinándose... (C. Piñeiro, Op. cit.)



**Imaxe 16. *A ponte da vereia vella* (1977)**

Nesta obra opérase un traslado significativo dos referentes creativos do grupo, situados agora nunha certa política de autor de orixe europea, desde a *Nouvelle Vague* (cámara en man, branco e negro degradado, referentes da cultura popular –de Marilyn Monroe ao Che Guevara pasando por Castelao–) ao existencialismo bergmaniano, cuxo *Amorodos salvaxes* (*Smultronstället*, 1957) cita de xeito explícito nunha escena na que aparece en plano o mesmo personaxe en dúas etapas distintas da súa vida, de neno e de adulto, na compañía da súa nai. A pesar da morosidade do relato e a sobrecarga de reflexións psicolóxicas, atopámonos perante o filme máis persoal do colectivo. Así o lembra Emilio Carlos García Fernández (1985):

A película é un inicio no camiño da biografía. Debrúzase cara a un cinema de autor, un cinema persoal no que tanto a narración e a linguaxe icónica reflicten un cometido seguro á hora de plasmar unhas situacións inmersas nun contexto sociopolítico peculiar. As imaxes de por si son moi significativas (p. 576).<sup>53</sup>

A estilización da imaxe débese ao bo facer de Félix Casado e Xesús Montero e sitúa o plano estético por vez primeira na obra do colectivo, como un elemento primordial para enxergar os cuestionamentos internos do protagonista. De novo coincidimos con García Fernández (1985) que consideraba que

a planificación incide e matiza os movementos (aquí demostrase un perfecto e áxil control dos elementos que interveñen no plano), rodéaos e completa totalmente a acción. Esta película é un dos traballos máis logrados por Imaxe.<sup>54</sup>

No plano organizativo trátase dun filme máis modesto ca *Illa*, no que non se conta coa participación económica de Ruppen, sendo as 30.000 pesetas que, segundo indica Piñeiro, custa a realización do filme, achegadas polo director e Xesús Montero, guionista e fotógrafo do filme. N'A *ponte da vereia vella* agroma asemade o nome dun novísimo Xavier Villaverde, considerado dende o inicio como a gran promesa desta xeración e que, como veremos nun posterior apartado, estrearse neste mesmo 1977 na dirección con *A semente*, con apenas 18 anos de idade.

---

<sup>53</sup> En castelán no orixinal: “La película es un inicio en el camino de la biografía. Se inclina hacia un cine de autor, un cine personal en el que tanto la narración y el lenguaje icónico reflejan un cometido seguro a la hora de plasmar unas situaciones inmersas en un contexto sociopolítico peculiar. Las imágenes de por sí son muy significativas.”

<sup>54</sup> En castelán no orixinal: “La planificación incide y matiza los movimientos (aquí se demuestra un perfecto y ágil control de los elementos que intervienen en el plano), los rodea y completa totalmente la acción. Esta película es uno de los trabajos más logrados por Imaxe.”

*A ponte da vereia vella* foi estreada na Mostra Xeral do Cinema Galego dos cines Goya da Coruña, o 15 de xullo de 1977.

Ficha técnica

*Ano:* 1977

*Duración:* 20 min.

*Formato de gravación:* 16 mm.

*Dirección:* Carlos L. Piñeiro

*Guión:* Carlos L. Piñeiro e Suso Montero

*Axudante de dirección:* Xavier Villaverde

*Fotografía:* Félix Casado e Suso Montero.

*Produción:* Lucho López

*Secretario de rodaxe:* Xosé Manuel Villanueva

*Reparto:* Luis de las Cuevas, Celsa G. Insua, Maruchi Olmo, Rafael Liste, Elisa Flores, Ginés Camacho, Xosé Manuel Vilanova, Xavier Villaverde.

3.2.2.7. A cidade que se nos vai

Pasan dous anos máis até que, en 1979, o grupo Imaxe, de novo con Carlos Piñeiro á cabeza, asine as súas dúas últimas curtametraxes antes de acometer a rodaxe de *Malapata*, falamos de *Érase unha vez unha fábrica* e, un algo antes, *A cidade que se nos vai*. Esta última pode semellar en aparencia un filme menor dentro da obra do colectivo tanto pola súa curta duración (uns sete minutos e medio) como pola case total ausencia de comentarios críticos en prensa ou nos volumes historiográficos consultados. Porén, a xulgar de quen isto escribe, trátase dunha peza de certa consistencia na que por vez primeira na obra do grupo dáse un certo despoimento de todo elemento accesorio facendo bo o nome grupo, pois a “imaxe” imponse como protagonista absoluto da fita.

O filme, financiado polo Colexio de Arquitectos da Coruña, ten unha estrutura extremadamente sinxela; vemos de inicio unhas fotos da cidade da Coruña que podemos situar *grosso modo* na primeira metade de século, unha pequena urbe de orixe mariñeira e campesiña que atraera xa un certo proletariado ás industrias asentadas a finais do século XIX (tabacos, armas) mais aínda non acometera a transformación do modelo de cidade que terá lugar durante o Franquismo, nos Planos de Desenvolvemento, que deu

lugar aos sucesivos ensanches, roldas e aneis que non fixeron máis ca ampliarse até os nosos días. Tras ollarmos a Coruña antiga os cineastas inician unha viaxe en coche polas principais rúas da cidade centrando a atención no abandono de edificios históricos e a crecente especulación que se observa especialmente nos lindes da cidade.



Imaxe 17. *A cidade que se nos vai* (1979)

De novo atopamos, como dicía Piñeiro nunha cita anterior, un certo espírito ecolóxico centrado neste caso non tanto na preservación do ecosistema natural coma do patrimonio arquitectónico que suxire ao tempo unha mudanza cultural e de modelo económico. Nos aproximadamente cinco minutos de paseo pola cidade non hai elementos alleos á imaxe que reforcen idea algunha, sendo o espectador quen teña que sacar as súas conclusións, se ben algunhas veñen subliñadas pola repetición de motivos, nomeadamente os edificios antigos en estado de abandono ou a medio caer. En calquera caso, e aínda que se lle pode achacar un certo aire nostálxico, estamos a falar dun filme austero que fai chegar de xeito eficaz a mensaxe que quere transmitir e que constitúe en si propio un documento histórico sobre a evolución da cidade que acada especial significación se temos en conta a escaseza de gravacións cinematográficas da Coruña nesa altura.

Como comentamos anteriormente, *A cidade que se nos vai* foi completamente



ignorada no seu tempo, non aparece nin sequera mencionada en volumes historiográficos como a “Historia del cine en Galicia (1896-1984) de Emilio Carlos García Fernández, ou “O cine en Galicia” de Xosé Nogueira. Mesmo en “Documentos para a Historia do Cine en Galicia 1970/1990” de Manuel González, habitualmente exhaustiva á hora de sinalar fichas técnicas, apenas atopamos unha breve sinopse e a figura de Carlos Piñeiro como director do filme. Tampouco temos constancia do seu pase en certames ou festivais da época, ficando a copia orixinal en 16 mm. depositada no arquivo do Centro Galego de Artes da Imaxe.

#### Ficha técnica

*Ano:* 1979

*Duración:* 7 min 36 seg.

*Formato de gravación:* 16 mm.

*Dirección:* Carlos L. Piñeiro

*Guión:* Xosé Lois Martínez, Carlos L. Piñeiro

*Montaxe:* Manoel Prieto, Xavier Villaverde

*Fotografía:* Xavier Iglesias

*Operadores de cámara:* Xavier Villaverde, Carlos L. Piñeiro

*Producción:* Colexio de Arquitectos da Coruña

#### 3.2.2.8. Érase unha vez unha fábrica

Para rematar o repaso ás curtametraxes do grupo Imaxe adentrámonos en *Érase unha vez unha fábrica*, unha peza de 14 minutos de duración e estrutura un tanto dislocada que, a partir dun guión escrito polo propio Piñeiro, Santiago Romero e un moi novo Manuel Rivas, rexistra en imaxe diversas industrias de enclave asentadas no territorio galego cuxa actividade ten consecuencias especialmente lesivas para a poboación do país. O filme abre cunhas gravacións da celebración do día da Patria Galega, nun 25 de xullo que hai que situar nalgún ano próximo a 1979. A partir de aquí, e sen botar man de ningún elemento cinematográfico que ofrezca continuidade á fita, viaxamos por primeiro á fábrica metalúrxica de Cee, situada ao pé das leiras dos veciños, moitos deles intoxicados polo fume exhalado pola factoría. Acó atopamos entrevistas de certa espontaneidade cos veciños da zona relativizando as promesas de

prosperidade coas que se acompañou o asentamento da fábrica en Cee, “o que era pobre, pobre quedou”, sentencia un labrego. A continuación a cámara lévanos a unha caste de cidade pantasma, unha antiga poboación situada a carón dunha mina de wolframio da que agora só fican pegadas da vida que marchou, como unha escola abandonada que permanece case intacta no intre da filmación. Para rematar volvemos ao 25 de xullo, cunha imaxe fuxidía do poeta Celso Emilio Ferreiro que debemos situar como unhas das derradeiras gravacións en imaxe do autor de “A longa noite de pedra”, falecido o 31 de agosto de 1979. A fita pecha cunha dedicatoria que aclara o cariz explicitamente militante do filme: “Aos traballadores sindicalistas que revitalizaron o movemento obreiro en Galicia perante o franquismo”.

Como se dixo, a estrutura do filme componse de pequenos bloques independentes unidos entre si de xeito semántico ou político, pois sobrevoa unha idea común: o carácter neocolonial das industrias multinacionais que aproveitan os importantes recursos naturais de Galiza e unha man de obra de baixo custe, mais sitúan as súas sedes fóra do país e mesmo ás veces fóra do Estado español co que non se dá un reinvestimento efectivo en forma de servizos á poboación. Ao rematar a actividade, moitas veces extractiva, a empresa lisca e á poboación galega quedalle a enfermidade e o abandono.

Mais a ausencia de enlaces narrativos que cohesionen o filme afecta ao conxunto, que se observa a ollos de hoxe como un intento de filme político pouco traballado. De novo coincidimos coa diagnose de García Fernández (1985) cando sentencia:

Esta película adoece no seu tratamento. Incídese no tema a partir da voz – texto en off, sen que a cámara reflicta algo máis a base de planos curtos (mantense a base de planos xerais e panorámicas repetitivas). Por outra banda, e alleo ao seu labor, atópase o coidado que teñen os laboratorios deste tipo de películas (nesta pódese ver perfectamente que cada cambio de plano supón unha veladura) (p.576).<sup>55</sup>

A pesar das carencias sinaladas, se cadra polo seu carácter reivindicativo, *Érase unha vez unha fábrica* tivo unha vida nas pantallas máis activa ca *A cidade que se nos vai* sendo estreada nos cines Valle Inclán da Coruña o 13 de xuño de 1979, e proxectada

---

<sup>55</sup> En castelán no orixinal: “Esta película adolece en su tratamiento. Se incide en el tema a partir de la voz – texto en off, sin que la cámara refleje algo más a base de plano cortos (se mantiene a base de planos generales y panorámicas repetitivas). Por otra parte, y ajeno a su labor, se encuentra el cuidado que tienen los laboratorios de este tipo de películas (en esta se puede ver perfectamente que cada cambio de plano supone una veladura).”

no II Encuentro con el Cine de las Nacionalidades y Regiones, celebrado en Madrid en marzo de 1980.

Ficha técnica:

*Ano:* 1979

*Duración:* 14 min.

*Formato de gravación:* 16 mm.

*Dirección:* Carlos L. Piñeiro.

*Guión:* Manuel Rivas, Santiago Romero e Carlos L. Piñeiro

*Montaxe:* Xavier Villaverde e Manuel Prieto

*Fotografía:* Suso Montero e Carlos L. Piñeiro

*Produción:* Santiago Romero, Carlos L. Piñeiro

*Música:* Fuxan os Ventos e J.M. Branco

*Poema en off:* Celso Emilio Ferreiro, “Monólogo do vello traballador” pertencente ao libro *Longa noite de pedra*.

#### 3.2.2.9. Malapata

E en 1980 chegamos con *Malapata* a unha triple fin: dunha década, dunha filmografía e dun movemento. Resulta paradoxal que a consecución dun dos soños da xeración dos mozos cineastas dos setenta, a realización dunha longametraxe feita integramente en galego, rematase nun auténtico pesadelo. A intrahistoria do proxecto que deu lugar a *Malapata* rodéase dunha certa aura maldita que fai que ningún dos participantes no proxecto desexa afondar o máis mínimo nas circunstancias que provocaron a debacle.

O proxecto de *Malapata* enceta en 1979, cando o produtor José Luis Santos, que non ten relación algunha co movemento até a data, presenta unha proposta de filme comercial, destinado preferentemente a un público infantil e con idea de ser proxectado en salas. A idea de facer unha longametraxe atrae ao grupo e Carlos Piñeiro e Xosé Manuel Villanueva artellan un guión a partir do argumento previo presentado por Santos ao que engaden un peculiar estudo de campo realizado en escolas dos arredores da Coruña no que os cineastas piden a nenos de curta idade que escriban unha redacción sobre ideas que lles resultarían atractivas para un filme.

A historia presentada por José Luis Santos é sinxela (García Fernández, 1985):

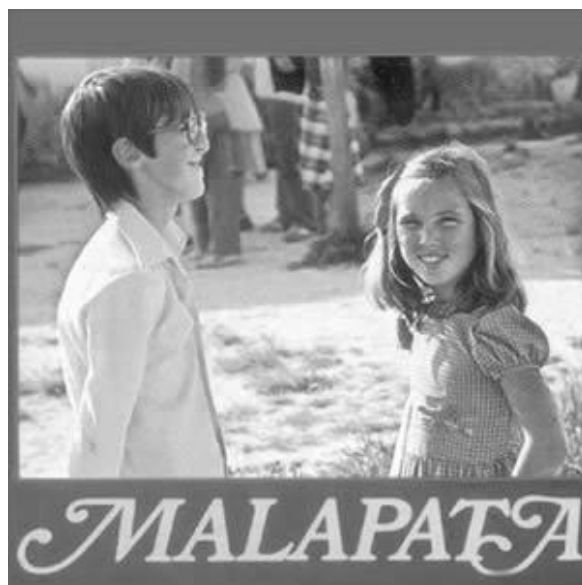
Transcorre ao longo dun día, o primeiro día de clase dun neno recién chegado a un pobo. Pódese dicir que a película ten tres partes: antes de ir á escola, na escola e ao saír desta. A narración xira arredor dun rapaz que polo seu físico e psicoloxía está destinado a ser vítima do mundo que o rodea e moi especialmente dos seus propios compañeiros de clase organizados nunha banda. Pero tras saír ben parado dunha serie de novatadas consegue integrarse no seu novo contexto social (p. 577)<sup>56</sup>.

Como vemos polo argumento estamos a falar dun proxecto situado nas antípodas das preocupacións esenciais das anteriores producións de Imaxe, o ton lúdico e escapista de *Malapata* precisaba dun certo manexo da técnica e narrativa clásicas que apenas fora traballado por Piñeiro e compañía. Tal e como indica o cineasta coruñés, “nós podíamos tentar facer *free cinema* pero non un filme convencional” (C. Piñeiro, comunicación persoal, 7 de febreiro de 2013).

Con estes vimbios non pode sorprender o endeble resultado, unha comedia sen graza nin forza narrativa algunha que, asemade, adoece a nivel técnico dos condicionamentos técnicos común a toda unha xeración que aínda non estaba preparada para o salto a unha produción convencional. A imposibilidade dunha lectura histórica ou política fai que *Malapata* non acade nin tan sequera a condición de documento que si atinxían as pezas anteriormente comentadas.

---

<sup>56</sup> En castelán no orixinal: “Transcurre a lo largo de un día, el primer día de clase de un niño recién llegado a un pueblo. Se puede decir que la película tiene tres partes: antes de ir a la escuela, en la escuela y al salir de ésta. La narración gira alrededor de un chaval que por su físico y psicología está destinado a ser víctima del mundo que le rodea y muy especialmente de sus propios compañeros de clase organizados en una pandilla. Pero tras salir bien parado de una serie de novatadas consigue integrarse en su nuevo contexto social.”



**Imaxe 18. Cartel de *Malapata* (1980)**

Tras a súa esperada estrea, en abril de 1980, as críticas non se fixeron agardar, case todas negativas cando non destrutivas. A este segundo apartado pertence de xeito elocuente o texto “Crítica totalmente destructiva de Malapata”, de Xan Guixán Seixas, actor secundario que nunha crítica exaltada di sentir “vergonha personal por ter realizado o que isto escribe un papel secundario na dita produción, e a vergonha alheia que sentin polo resto do equipo que non sentia vergonha algunha ao exhibi-la” (González, 1992, p. 258). O texto, carente polo demais de calquera argumento elaborado, denuncia “a súa falta total de calidade artística e súa falta de honradez” e incide nas importantes carencias técnicas da fita:

O primeiro que hai que aclarar de “Malapata” é que, ao contrario do que se afirma comunmente, non é o primeiro filme falado en galego. É o primeiro filme berrado en galego, ininteligibel en galego. Despois do decreto de bilingüismo “Malapata” é maior destrozo inferido á lingua galega (González, 1992, p. 258).

Doutra caste de carencias técnicas faise eco García Fernández (1985), cun ton algo máis construtivo:

Hai partes do filme que están completamente desenfocadas, lamentablemente nun filme que se anuncia como iniciador dun circuío comercial e a historia non é narrada nin minimamente, non vai influír moito para que os homes que teñen diñeiro para financiar o cinema se animen a

lanzarse a unha aventura sen horizontes prósperos<sup>57</sup>.

Mais as críticas de García Fernández (1985) non fican no apartado técnico senón que tamén chegan á imaxe que *Malapata* ofrece de Galiza: “Está cargada de tópicos ao uso e de folklorismos baratos, do máis recargantes<sup>58</sup>”. A nefasta acollida recibida polo filme deixa aos membros do grupo nunha caste de shock postraumático que provoca a disolución do colectivo, continuando cadaquén o seu camiño en solitario no eido da imaxe cinematográfica ou televisiva.

*Malapata* foi moi escasamente proxectada, tan só temos constancia do seu pase na II Semana de Cine de Autor de Lugo en 1981.

#### Ficha técnica

*Duración:* 75 min.

*Ano:* 1980

*Formato de gravación:* 16 mm.

*Dirección:* Carlos L. Piñeiro

*Guión:* Carlos L. Piñeiro e Xosé Manuel Villanueva a partir dun argumento de José Luis Santos.

*Montaxe:* Jei Noguerol e Manolo Galcerán

*Axudante de dirección:* Carlos Amil

*Fotografía:* Xavier Iglesias

*Operador de cámara:* Xavier Villaverde

*Producción:* Cine-Vos polo Equipo Imaxe, José Luis Santos, Lucho López, Rafael Liste e Víctor Ruppen.

*Monicreques:* Suso Montero

*Intérpretes:* Roberto Remexeiro, María Eugenia Alerich, Chus García, Charo Deive, José Redondo, Manuel Bermúdez, Xoan Guisán, Mari Carmen Deus e os nenos Ricarco Rubio, Pedro López, Manuel e Antonio Touza, Laura Neira, Inmaculada, Antonio e

---

<sup>57</sup> En castelán no orixinal: “Hay partes del film que están completamente desenfocadas, lamentablemente en un film que se anuncia como iniciador de un circuito comercial y la historia no es narrada ni minimamente, no va influir mucho para que los hombres que tienen dinero para financiar el cine se animen a lanzarse a una aventura sin horizontes prósperos

<sup>58</sup> En castelán no orixinal: “Está cargada de tópicos al uso y de folklorismos baratos, de lo más recargantes”



Mari Carmen Espido.

### 3.2.3. Os cineastas que nacen co grupo Imaxe

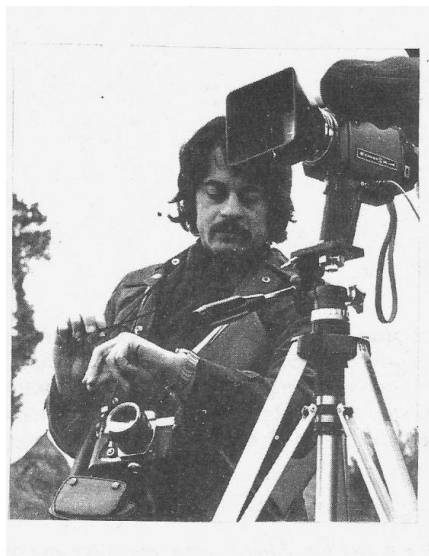
Como se expuxo no apartado inicial a capacidade autoformativa do Grupo Imaxe facilitou a alfabetización técnica dunha serie de mozos cuxa familiaridade co dispositivo cinematográfico ficaba, antes de entrar en Imaxe, no eido afeccionado. Ollando en perspectiva as traxectorias profesionais dos seus membros vemos que boa parte dos mesmos prolongan a súa actividade no eido cinematográfico protagonizando chanzos decisivos na conversión do cinema galego en industria cinematográfica. A continuación facemos un pequeno percorrido pola traxectoria daqueles membros de Imaxe que, posteriormente, continuaron a súa carreira creativa como directores de filmes propios, facendo unha análise pormenorizada daquelas producións que pertencen ao período de estudo da presente investigación.

#### 3.2.3.1. Carlos Aurelio López Piñeiro

Fundador e principal promotor do proxecto Imaxe, Carlos Piñeiro (A Coruña, 1950) dirixe a práctica totalidade dos filmes do grupo na década dos 70, sincronizando o seu labor creativo co de crítico de cinema no xornal La Voz de Galicia, baixo o pseudónimo de *Caurel*, cunha columna que, no período que vai de 1976 a 1980, informa acotío das novidades do cinema galego da época.

Xa na década dos oitenta continúa co seu labor decisivo no avance do audiovisual galego cara á profesionalización participando de dous momentos fundamentais. Por primeiro, en 1984, a Dirección Xeral de Cultural, da que era director xeral Luis Álvarez Pousa, un dos promotores das Xornadas de Cine de Ourense, institucionalizan as axudas ao audiovisual, achegando as primeiras subvención na historia do cinema galego. Nesa primeira xeira sufrárganse seis curtametraxes de ficción en 35 mm. entre as que se atopa *Embarque*, dirixida por Carlos Piñeiro, un filme de corte máis convencional ca os dirixidos polo cineasta coruñés nos anos 70, que busca certa parodia das convencións do *noir* norteamericano. Cara a finais da década, entre 1987 e 1989, a Xunta de Galicia subvenciona tres longametraxes que son presentadas en Vigo dentro da mostra Cinegalicia, un evento fortemente promocionado e publicitado que pretende simbolizar o chanzo definitivo do cinema galego cara a unha industria propia e autónoma. Deste evento fan parte as influentes *Sempre Xonxa* (Chano Piñeiro, 1989) e *Continental* (Xavier Villaverde, 1989) canda *Urxa*, dirixida por Carlos Piñeiro e Alfredo García Pinal, un relato cargado de misticismo sobre a vida dunha muller ao longo de diferentes

momentos da historia de Galiza que incide nunha certa esfera máxica á que adoito se asocia o imaxinario colectivo do país.



**Imaxe 19. Carlos A. López Piñeiro**

Dende entón, Piñeiro acomete algún outro proxecto creativo, como a curtametraxe *In-animados* (1993, xunta Alfredo García Pinal) ou o episodio piloto para unha serie de televisión titulada *Aldán e Eva* (1990), ficando pouco a pouco o seu labor reducido ao eido académico como profesor da Universidade de Vigo.

#### 3.2.3.2. Manuel Abad

Un dos primeiros mozos en integrarse ao grupo Imaxe é Manuel Abad (A Coruña, 1953), afeccionado amateur á fotografía que fai parte de maioría dos proxectos do colectivo. Nesta mesma década, pero en solitario, emprende a gravación de *Conxo, unha experiencia* (1977) da que falaremos de contado. Xa na década dos oitenta convértese canda Xavier Villaverde e Antón Reixa nun dos grandes modernizadores da imaxe en Galiza coa chegada do vídeo e a realización de diversas curtametraxes que levan por vez primeira desde os tempos do documental republicano ao cinema galego a unha certa posición de vangarda. En termos xerais a videocreación dos 80 procura unha ruptura radical cos tópicos de representación hexemónicos até o momento en Galiza. Trátase dunha xeración eminentemente urbana, marcada pola sociedade de consumo e os novos medios da comunicación de masas que levarán á cinta magnética problemáticas contemporáneas. O novo espazo de creación será a cidade, ou máis ben os arrabaldes da mesma, nunha atención cara aos non-lugares do cinema (polígonos, descampados, casas baratas) que relevan unha realidade inédita até entón nas pantallas galegas. Neste

contexto, Manuel Abad asina diversas curtametraxes entre as que destaca *Denantes* (1984), unha reflexión sobre suicidio en Galiza que foi seleccionada na Mostra Internacional do Festival de San Sebastián, e *Prólogo* (1986), unha adaptación libérrima dun poema de Alfonso X o Sabio que obtén un Premio no Festival Internacional de Vídeo de Madrid. Outros traballos en vídeo nesta década son *O neno con pernas de pomba* (1984) sobre os anos nos que Picasso viviu na cidade da Coruña, e unha peza curta de ciencia ficción titulada *Intervalo* (1989). Xa na década dos 90 comeza traballar como realizador en programas de entretemento da Televisión de Galicia mais sen abandonar as súas inquiredanzas creativas. En 1991 realiza *Hardo*, unha suxestiva distopía que se sitúa nunha Galiza postnuclear e que obtivo premios nos Festivais de Elxe e San Sebastián e xa no século XXI asina a longametraxe *Flores tristes* (2008), un documental de convencional factura arredor dos paseados e asasinados nas gabias das estradas galegas durante a Guerra Civil.

#### 3.2.3.2.1. Conxo, unha experiencia

En 1977 Manuel Abad decide emprender un proxecto á marxe do equipo habitual de Imaxe. Ao redor da librería Lume, auténtico faro da vida cultural e política da cidade da Coruña nos anos setenta, fúndase o 13 de xaneiro de 1976 o grupo experimental de arte A Carón, un colectivo multidisciplinar promovido polo fotógrafo Alberto Carpo e composto por varios creadores: pintores (Xoti de Luís, Chelín, Xaime Cabanas), fotógrafos e cineastas (Manuel Abad, Xavier Iglesias), escultores (Mon Vasco) e escritores (Xavier Seoane, Ánxeles Pena e Francisco Taxes). A Carón concibe as súas actuacións a xeito de *happenings* nos que se implica ao público asistente a través da práctica artística. Neste mesmo período, no concello de Compostela e, máis en concreto, no Hospital Psiquiátrico de Conxo está a ter lugar un importante proceso de reforma que procura unha mellora substancial das condicións de vida dos internos e, ao tempo, unha serie de conquistas laborais dos médicos da institución. Unha das reivindicacións máis repetidas, que entronca coa corrente de pensamento da antipsiquiatría que está por tras do proceso de reforma, fala da necesidade de superar as barreiras físicas e psíquicas que illan o interior do manicomio do resto da sociedade. Neste contexto o grupo A Carón celebra un dos seus *happening* máis célebres e polémicos ao encher de música, pintura e actuacións de toda índole os adoito silenciosos patios do Hospital Psiquiátrico. A cámara de Manuel Abad rexistra o encontro que describe coma segue Xurxo Taxes (2008):

Interésanos facer referencia ao seguinte e máis polémico *happening* do grupo, manifestación artística de moita presenza na arte actual e na que este colectivo foi pioneiro en Galiza, que tivo lugar no psiquiátrico santiagués de Conxo, e supuxo unha reflexión arredor da creación artística, a enfermidade mental e a sociedade, á vez que unha denuncia das pésimas condicións nas que vivían os internos, algúns dos cales, grazas a unha tímida liberación da ciencia médica, puideron participar no acto. (p. 30)



**Imaxe 20. *Conxo, unha experiencia*  
(Manuel Abad, 1977)**

As imaxes, recuperadas no “S8, Segunda Mostra de Cinema Periférico da Coruña”, en 2011, chegan a nós en bruto, sen montaxe ou narración algunha, desprovistas de son e cunha cor calcinada debido ás deficiencias na conservación do Súper 8 e á conversión de formatos, mais conservan toda a forza do evento orixinal. A ausencia de son cecais axude a que fixemos a atención no movemento dos internos ao bailar ou nos trazos da súa pintura sobre o lenzo. Unha remontaxe de *Conxo, unha experiencia* foi empregada en 2012 na realización do filme documental *Fóra* (Pablo Cayuela, Xan Gómez Viñas), que xira arredor da Reforma do Hospital Psiquiátrico de Conxo.

#### Ficha técnica

*Ano:* 1977

*Duración:* 12 min.

*Formato de gravación:* Súper 8

*Dirección:* Manuel Abad

### 3.2.3.3. Xavier Villaverde

O cineasta máis importante que, en termos retrospectivos, xorde do grupo Imaxe ten por nome Xavier Villaverde (A Coruña, 1958). Máis coñecido polos seus traballos en vídeo nos anos oitenta, con curtametraxes laureadas en certames internacionais como *Veneno puro* (1984) ou *Viúda Gómez* (1985) e polas súas longametraxes en 35 mm. unha vez situado xa dentro da industria (*Continental* -1989-, *Fisterra* -1998-, *Trece Badaladas* -2003- e *El sexo de los ángeles* -2011-), o primeiro Villaverde, aínda adolescente, atopa o seu centro formativo na fértil escena cultural coruñesa. Como tantos outros cineastas da súa xeración asiste desde moi novo á morada de Jose Ernesto Díaz Noriega, a ver filmes, experimentar coa cámara de Súper 8 e aprender a pensar cunha ollada cinematográfica. Ademais fai parte de distintas iniciativas de exhibición cinematográfica que lle permiten acceso en primeira persoa a importantes filmes e autores do panorama internacional que non chegaban á carteleira comercial. Por unha banda desenvolve labores de programación no Cineclube Aldebarán, canda outros mozos interesados no mundo da imaxe como Xosé Manuel Villanueva Prieto. Neste cineclube, situado no soto da sede do Movemento Nacional proxectábanse de xeito semiclandestino títulos míticos da historia do cinema até ese momento imposibles de ver no Estado español.

Tentabamos manter un equilibrio e, á par de clásicos do cine de esquerdas como *O Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) de Eisenstein ou *O sangue do cóndor* (*Yawar mallku*, 1969) de Sanjinés proxectabamos filmes de Hollywood ou pezas pioneiras de videoarte. (X. Villaverde, comunicación persoal, 29 de abril de 2015)

Asemade, o autor de *Veneno puro* fai parte do festival de cine de Humor, un certame destinado a un público conservador mais que, logo da morte de Franco, experimenta certo aperturismo:

Lembro na clausura dunha das edicións proxectar *O imperio dos sentidos* (*Ai no korîda*, Nagisa Oshima, 1976) e namentres boa parte do público marchaba da sala nas escenas de sexo un Eduardo Blanco Amor xa ancián ficaba fascinado coas imaxes. (Ibíd.)

Á oferta cinematográfica da cidade herculina súmase a avidez dun mozo coruñés por acceder aos filmes e autores dos que coñecía a través de publicacións especializadas coma “Fotogramas”. Villaverde recorda, asemade, un programa de televisión titulado

“Sombras recobradas” no que se proxectaban en versión orixinal ciclos integrais de autores clave para a historia do cinema como D.W. Griffith ou Erich von Stroheim. A variedade de referentes tanto cinematográficos -do cine clásico norteamericano ás novas vagas europeas- coma literarios -querencia por Joyce e a novela existencial europea- apousan na mente de Villaverde dun xeito distinto á da maioría dos cineastas da década. Por unha banda o espazo de referencia do filmes de Villaverde múdase cara á cidade, perdendo peso a eterna tensión entre o vello e o novo, o rural e o urbano, que monopoliza a produción de Imaxe con Carlos Piñeiro á cabeza. “Sobor da problemática urbana escomenzan a xurdir guións. A miña primeira experiencia de realización no cine galego sitúase nese ámbito, no que penso que hai un intenso e importante labor que facer” (Piñeiro, 1977), sinala Villaverde nunha enquisa publicada en La Voz de Galicia en 1977. Asemade, o cineasta coruñés centra boa parte da súas forzas na construción de guións elaborados, con profundas implicacións intelectuais e psicolóxicas que xeran conflitos na esfera do íntimo e o familiar. “Interésanme as problemáticas individuais, pois véxoas como reflexo das crises colectivas. Para min, cada tema necesita dun tratamento fílmico propio e diferenciado, inventado para a ocasión” (Piñeiro, 1977). Resulta rechamante como aos 19 anos Xavier Villaverde semella ter matinado arreo sobre os principios que, con pequenas variacións, han guiar toda a súa carreira até os nosos días. Ao situar en primeiro termo os conflitos internos do individuo, aínda cando funcionen en parte como metáfora de procesos colectivos, a obra de Villaverde sitúase no ronsel do cinema de autor europeo e a certa distancia da meirande parte das producións do grupo Imaxe, no que o suxeito dos filmes é case sempre colectivo e os conflitos dos personaxes remitan aos grandes traumas do pobo galego: desarraigo, alienación, emigración, etc. A obra de Villaverde lidera unha pequena subdivisión do grupo Imaxe, á que pertencen outros cineastas pertencentes tamén a esta xeración máis nova, entre os que podemos sinalar a Juan Cuesta ou Suso Montero, cuxos traballos analizaremos en epígrafes vindeiros.

#### 3.2.3.3.1. A semente

O debut tras a cámara de Villaverde non fai máis ca confirmar as sospeitas de que estaba a nacer un cineasta novo, entendendo a novidade en sentido amplo. *A semente* narra as circunstancias familiares, educacionais e sociais nas que se desenvolve a vida dun mozo estudante da burguesía urbana coruñesa. Un amigo do protagonista resulta asasinado polas forzas da orde no transcurso dunha manifestación e, logo dunhas



semanas de loito, iníciase unha relación entre o personaxe principal e a moza do desaparecido. Esta situación xera un conflito interno no protagonista que soña decote co seu amigo torturado polas forzas fascistas. Segundo lembra Villaverde, a violencia está presente ao longo do filme, con referencias explícitas a filmes de culto da década como *A laranxa mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) ou *Saló* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975). *A semente* proxéctase nas V Xornadas de Cine de Ourense onde desencadea certa polémica pois, por unha banda “foi acusada de pequeno burguesa, como acontecía daquela con todo o que tiña que ver co espazo urbano” (X. Villaverde, Op. cit.), lembra Villaverde, e pola outra conta coa aprobación de Carlos Velo, convidado especial e homenaxeado no encontro, e de Luis Álvarez Pousa, quen a defende nun artigo da revista Teima.

Finalmente, un apunte importante, porque o merece e porque hai unha grande sorpresa. Xavier Villaverde, co equipo Imaxe, demostrou con “Semente”, rodada en Super-8 e unha hora de duración, que a expresividade cinematográfica ten o camiño aberto a todo tipo de experimentos. Facer nun formato amateur o traballo que presenta nesta película, presupón unha grande innovación con relación ao cine que se realizou deica agora en Galiza. E digo cine sen adxectivo, porque o visionado é un produto cinematográfico sen máis, con fortes doses de buñuelismo, pero resolto coa serenidade que é difícil atopar nun rapaz de dezoito anos. A cámara móvese o imprescindible, conseguindo planos que, aínda que clásicos, causan unha agradable sensación estética, como a primeira aparición do protagonista sentado nunha mecedora, no cuarto da súa casa. Outra cousa conseguida é a recreación ambiental na que as ideas básicas do filme –amor, morte e relixión- se personifican coa súa presenza ao redor dos personaxes. Sóbralle a metade e sóbralle todo o que é reiterativo, para que a narración sexa clara. O desenvolvemento argumental parte dos condicionamentos familiares, educativos e sociais da vida dun estudante novo, radicado na burguesía urbana. Estamos diante dun realizador de cine (Álvarez Pousa, 1977).

A análise de Álvarez Pousa para Teima, publicada apenas unha semana após o visionado acada relevancia de seu, non só pola contundencia na súa defensa dos valores do filme, senón por achegar datos relevantes que nos permiten enxergar algúns dos rasgos expresivos e cinematográficos da fita, hoxe desaparecida. Ademais da boa acollida por parte dalgúns dos asistentes ás Xornadas o filme obtén o premio á mellor película e Film de Ouro ao mellor director no XI Certame de Cine Afeccionado de

Vilagarcía.

Posteriormente ao pase en certames galegos Villaverde tenta facer unha segunda copia, de positivo a positivo, para o que envía o filme a un laboratorio francés mais logo non dispoñen de medios económicos para recuperala, “supoño que a destruírían” (X. Villaverde, Op. cit.), deduce o autor. En canto á duración do filme existen datos contraditorios, por unha banda o volume de Manuel González “Documentos para a historia do cine en Galicia 1970/1990” fala de 30 minutos de duración, se ben o propio autor e o citado artigo de Álvarez Pousa achegan o dato aproximado dos 60 minutos. De ser certo este último dato atopariámonos ante a primeira longametraxe falada en lingua galega, antecedendo en tres anos a *Malapata* á que, en todas as monografías sobre cinema galego, se lle atribúe esta condición.

#### Ficha técnica

*Ano:* 1977

*Duración:* -

*Formato de gravación:* Súper 8

*Dirección:* Xavier Villaverde

*Guión:* Xavier Villaverde

*Montaxe:* Carlos Piñeiro e Xavier Villaverde

*Equipo técnico:* Xosé Manuel Villanueva, Manuel Abad, Luis Gayol, Carlos Piñeiro, Juan Cuesta e Pablo Uriel

*Intérpretes:* Santiago Blas, Maruchi Olmo, Xosé Pérez, Blanca Aramburu, Luis Gayol e Xosé Redondo.

#### *3.2.3.3.2. Aos meus queridos pais que me estarán escoitando*

Xa en 1979, Villaverde realiza dúas novas pezas. Aínda en Súper 8 asina *Aos meus queridos pais que me estarán escoitando*, un filme íntimo e familiar arredor dos conflitos xeracionais dun mozo. O filme enceta cando os pais do protagonista regresan á casa e o atopan cunha moza, desencadeándose unha serie de conflitos no que interveñen todos os membros da familia e que remata coa parella de mozos encerrándose no dormitorio dos pais. “Tratábase dun melodrama familiar desaforado e grotesto a man tenta, como unha especie de comedia negra tratada en serio” (Ibíd.) e que ten como

referente cinematográfico os melodramas do cineasta de orixe alemá Douglas Sirk. Na súa honra o filme contaba con diálogos en alemán, mais non eran diálogos reais senón verbas descoordinadas recollidas dun manual de lavadoras de tal maneira que resultaría tan incomprensible para un espectador galego como para un xermano.

Como os demais filmes de Villaverde desta década a súa rodaxe prolongouse durante bastantes meses pois os técnicos e actores tan só podían filmar nas fins de semana, no seu tempo libre e, a pesar de contar con algún actor profesional como Suso Medal, os máis deles eran amateurs, como o propio José Ernesto Díaz Noriega que fai un cameo. En xeral, dábase unha certa descompensación entre o elaborado do guión e o improvisado das rodaxes que, segundo lembra Villaverde, condiciona o acabado final do filme. A pesar diso *Aos meus queridos pais* ten un certo percorrido polos certames de cinema afeccionado galegos, acadando o premio á mellor dirección no IX Festival de Cine Afeccionado de Lugo (1979) e o premio á mellor película e dirección no VIII Certamen de Cine Afeccionado de Vilagarcía.

#### Ficha técnica

*Ano:* 1979

*Duración:* 32 minutos

*Formato de gravación:* Súper 8

*Dirección:* Xavier Villaverde

*Producción:* Beba Querejeta

*Intérpretes:* Suso Medal, José Ernesto Díaz Noriega

#### 3.2.3.3.3. *Circos*

A terceira e última peza de Villaverde na década dos setenta conta cun financiamento de 400.000 pesetas por parte da Caixa de Aforros de Galicia. Trátase, en palabras do seu autor, “dunha fabulación, unha evocación da cultura castrexa a través da historia dunha muller anciá e unha nena gravada nos restos de distintas citanias, en Pontevedra, Portugal...” (Ibíd.). Para *Circos* un Villaverde máis consolidado na escena cinematográfica galega conta cunha cámara de 16 mm. e un importante equipo técnico así como diversos expertos en arqueoloxía que guiarán ao autor, como Felipe Senén, Maribel Longueira ou Fernando Molina. A fita foi estreada o 13 de xuño de 1979 no Cine Valle Inclán coruñés que pouco tempo antes fora fundado polo propio Víctor

Ruppen e proxectada nas Xornadas de Cine das Nacionalidades e Rexións en Madrid. Desgrazadamente non temos constancia da conservación de ningunha copia do filme, dato até certo punto sorprendente se temos en conta que os filmes en 16 mm. desta época tiñan máis probabilidades de conservación ca o Súper 8 pola facilidade para tirar copias a partir do negativo orixinal e pola maior solidez do material. Sabemos que unha das copias, se cadra a única existente, pérdese no envío ao Centro Galego de Caracas en Venezuela. Nunha carta que data do 4 de novembro de 1982 asinada por Carlos López Piñeiro en representación do Grupo Imaxe requíreselle ao centro galego o retorno de *Circos* e *A ponte da vereia vella* así como 45.000 pesetas adebedadas polo aluguer das copias mais, segundo lembra o propio Piñeiro, non se obtén resposta algunha.

#### Ficha técnica

*Ano:* 1979

*Duración:* 25 minutos

*Formato de gravación:* 16 mm.

*Dirección:* Xavier Villaverde

*Guión:* Fernando Molina, Manuel Prieto e Xavier Villaverde

*Produción:* Imaxe para Caixa de Aforros de Galicia

*Xefe de produción:* Rafael Liste

*Fotografía:* Xavier Iglesias e Xavier Villaverde

*Montaxe:* Carlos Piñeiro e Manuel Prieto

*Música:* Allan Stivell, Jean-Michel Jarre, Malircone e Gwendal.

*Foto fixa:* Manuel Abad

*Afinado de imaxe e son:* Polo González Aledo

*Intérpretes:* Andrea, Ana de Lima, Pepina, Rosa, Moncha, Rosiña e Beba.

#### 3.2.3.4. Suso Montero

Un dos autores máis singulares que colabora de xeito ocasional no grupo Imaxe mais desenvolve o seu fértil universo creativo en solitario leva por nome Suso Montero (A Coruña, 1952). Aínda que comparte referentes estéticos e intelectuais cos membros máis novos de Imaxe, como Xavier Villaverde ou Juan Cuesta, atopámonos ante un

creador xenuíno, que bebe das grandes correntes artísticas do panorama internacional, desde o pop art a certa postura punk, mais que, desde o punto de vista estritamente cinematográfico, se caracteriza por unha ruptura radical cos mecanismos clásicos de narración. Seguidor de artistas plásticos coma Andy Warhol ou Michael Hockney e músicos punk coma Patti Smith, Suso Montero foxe desde un inicio de gregarismos e, aínda que fai parte da escena cinematográfica da época, asiste ás aulas informais de Noriega e colabora de xeito ocasional co grupo Imaxe, axiña centra as súas enerxías produtivas na creación do seu propio espazo creativo, un taller situado nun baixo do popular barrio coruñés da Falperra, que funciona como lugar de encontro dun círculo artístico variopinto formado por fotógrafos, cineastas e pintores e no que se suceden as *performances*, actuacións improvisadas e as proxeccións sen previo aviso. Neste círculo informal, que privilexia a experiencia do momento fronte á solemnidade dos grandes actos culturais, proxéctanse as obras de Montero, moitas delas concibidas desde a súa xénese como filmes de fondo para as festas e concertos e que se saben ben acompañados polo balbordo e a música propias do encontro colectivo. Falamos por tanto dunha ruptura radical nas convencións que adoito rodean o acto fílmico e que desembocan nunha serie de pequenas pezas dislocadas e antinarrativas que procuran a expresión dos corpos antes ca ofrecer un sentido pechado ás súas creacións.

A obra de Andy Warhol e a súa *Factory* son ben coñecidas por Montero e moitas destas pezas seguen o espírito dos *Flux Films*, pezas visuais deseñadas para seren proxectadas de fondo en concertos da escena underground neoirquina. Ao tempo, Suso Montero nunca se plantexou unha posible profesionalización, nin se consideraba a si propio coma un cineasta serio, nin ten enviado ningunha das súas creacións a certames ou festivais de cinema. Esta noción de cineasta gozoso, que foxe do gran público e concibe a súa obra destinada a un público reducido e doméstico entronca directamente co espírito do cineísta amateur clásico ao estilo de José Ernesto Díaz Noriega, se ben o carácter iconoclasta e transgresor dos seus filmes sitúano máis ben no ronsel do *underground* americano, que desafía as convencións da narración clásica á par que – autores coma Stan Brakhage, Maya Deren ou Jonas Mekas – privilexian a esfera doméstica como escenario referencial do seu cine.

Ao longo desta década Montero desenvolve nunhas poucas curtametraxes inquedanzas creativas que entroncan con distintas correntes de cinema periférico que, hoxendía, catro décadas máis adiante, son consideradas de vangarda. A saber: cinema de

apropiación, videoclip, documental antropolóxico e, no caso de *A rebelión das pulgas*, unha fecunda mestura entre o retrato warholiano e a ficción experimental. Ao non enviar os seus filmes a festivais todas as obras de Montero fican a bo recaudo no seu taller, que emprega hoxendía para o seu traballo de artista plástico e decorador para filmes e platós de televisión. Por esta razón puidemos acceder á proxección en formato orixinal de toda a súa obra.

#### 3.2.3.4.1. El 76

En 1976 Suso Montero realiza a primeira de moitas viaxes a Londres, unha urbe en total efervescencia na época, que vive o nacemento do punk e ofrece ao mozo cineasta coruñés un mosaico de estímulos visuais e sonoros que o marcan para sempre. Regresa a Coruña cunhas imaxes recollidas nun tomavistas de Súper 8 que lle empresta un compañeiro do *squatter*<sup>59</sup> no que reside, libros sobre pop art e unha chea de discos de Patti Smith e outros mitos do punk. Con estes elementos artella un videoclip no que por unha banda soan tres temas de *Horses*, primeiro LP de Patti Smith que sae á venda en decembro de 1975, e pola banda da imaxe vemos unha montaxe dinámica na que se mesturan carteis e murais con iconas da cultura pop, desde Marilyn Monroe a Mao Tse Tung, con planos de rúas, manifestacións, edificios, autobuses de dous pisos e distintas persoas coas que comparte estes días de lecer.

Trátase dunha peza celebrativa, marcada pola fascinación e a descuberta dunha serie de estímulos, referencias e ideas, tanto artísticas coma políticas, que monta coa idea de mostrarlhas aos seus amigos coruñeses, que apenas tiñan acceso a expresións culturais foráneas. A fita remata coa filmación dun mural no que se reproduce o cadro *A Bigger Splash* do artista británico David Hockney, un referente da arte pop de grande importancia para Montero tanto desde o punto de vista da súa obra plástica, como pola súa postura irreverente, abertamente gay e politicamente transgresora. “A min o que máis me gustou sempre foi poñerlle música ás películas” (S. Montero, comunicación persoal, 30 de abril de 2015), confesa Montero e esta querencia protagoniza como vemos boa parte da súa filmografía.

#### Ficha técnica

Ano: 1976

---

<sup>59</sup> O termo anglosaxón fai referencia á ocupación de casas ou terreos sen uso que, no Reino Unido, contan cunha longa tradición e o amparo institucional. Naquela altura adoitaban poboalas persoas de ideoloxía anarquista.



*Formato de gravación:* Súper 8

*Dirección:* Suso Montero

*Música:* Patti Smith

#### 3.2.3.4.2. *Entroidos (1976-1979)*

Unha segunda teima de Suso Montero, que se prolonga á súa carreira posterior como creador de decorados, escenarios e monicreques, ten a ver coa escenografía tradicional galega na celebración do Entroido. Desde 1976 a 1979 e baixo o asesoramento do arqueólogo Felipe Senén, viaxa por distintos Entroidos do interior de Galiza nunha época na que, tal e como lembra Montero “non había fotografías, estaba eu só cos aldeáns e os cigarróns” (Ibíd.). O material rexistrado é logo montado no seu estudio da Falperra botando man de continuas ralentizacións da imaxe co obxectivo de captar con maior detalle os rituais ancestrais postos en escena. A posteriori as imaxes mestúranse con distintas obras musicais, nos máis dos casos autores de música electrónica da época. As curtametraxes resultantes acadan relevancia como documento antropolóxico pois, se ben algúns dos Entroidos rexistrados como os de Laza e Xinzo acadaron co paso dos anos unha crecente sona, outros recóllense en pequenas aldeas con rituais diferenciados que nalgúns casos pode que estean en risco de desaparecer. Asemade ao mesturar as imaxes con música contemporánea prodúcese unha caste de estrañamento que outorga á imaxe unha autonomía plena e confiren aos filmes a súa condición de obxecto artístico e non meramente testemuñal.

Non resulta doado situar cronoloxicamente cada un dos Entroidos filmados na altura e, aínda que Montero conserva no seu estudio a maioría deles, non aparece indicación do ano concreto que foron filmados, se ben a separación no tempo entre uns e outros é mínima.

Semella haber coincidencia en situar o primeiro dos filmes antropolóxicos do autor en 1976 con *O Entroido de Laza*. Esta obra, de 20 minutos de duración foi proxectada na 1ª edición do S8 Mostra de Cinema Periférico da Coruña en 2010 baixo o nome de *Cigarróns*, facendo mención aos protagonistas principais deste famoso entroido.

A continuación, segundo o volume de Manuel González “Documentos para a Historia do Cine en Galicia, 1970/1990”, seguirían *Entroido de Xinzo de Limia* (1977) e *Entroido de Viana do Bolo* (1978). Porén, o número de festividades filmadas polo tomavistas de Montero é aínda maior pois, segundo o seu testemuño, grava tamén o

entroido de Merza, en Vila de Cruces, que non chega a montar, e filma e edita o entroido da parroquia de Nogueira de Chantada, que puidemos contemplar no taller de Montero. Resulta rechamante a diversidade ritual da que dan fe as imaxes destes cinco entroidos pois, nunha área xeográfica relativamente pequena, atopamos vestimentas e tradicións propias e diferenciadas. A viaxe de Montero iníciase cos arquetípicos peliqueiros e cigarróns de Laza, cuxas célebres carautas son reproducidas polo artista no seu taller e que co paso dos anos pasaron a representar de cara a fóra a totalidade do entroido ourensán. En Xinzo de Limia filma as pantallas, cuns traxes diferentes aos dos peliqueiros, caracterizados polo uso de camisas e calzóns brancos e unha capa habitualmente vermella acompañada dunha carauta e o uso de vexigas de porco para fustigar aos viandantes. No terceiro entroido sinalado, o de Viana do Bolo, o protagonista é o “boteiro”, cun traxe menos coñecido fóra da localidade caracterizado por unha carauta de peso considerable e unha vestimenta que combina multitude de cores rechamantes. En Merza celébrase outro entroido singular, o dos Xenerais da Ulla, protagonizado por supostos militares cuxos uniformes son adubados con motivos carnavalescos e que ten a súa orixe na primeira metade do século XIX tomando como base distintos enfrontamentos que se deron na comarca, como a invasión napoleónica, o alzamento do Coronel Solís de 1846 ou as Guerras Carlistas. Por último no entroido Ribeirao, da comarca de Nogueira de Chantada, ás beiras do Miño, os protagonistas son os “volantes”, homes vestidos cuns xigantescos puchos, que poden chegar aos 15 kilos de peso do que colgan numerosas cintas ou “colonias” multicolores que acompañan dunha vestimenta que combina o vermello e o amarelo.

#### 3.2.3.4.3. *Acorazado Potemkin* (de Sergei Eisenstein, 1925)

Ao videoclip de *El 76* e os filmes antropolóxicos de entroido segue unha singular proposta de cinema de apropiación. Nunha das súas visitas a Londres

Díaz Noriega dáme a dirección dunha imprenta que vendía filmes clásicos en Súper 8. Aquilo era como mercar droga, había que entrar pola porta de atrás e alí merquei *O acorazado Potemkin* en varios rolos de Súper 8. Unha vez de volta decidín montar a escena das escaleiras de Odessa con música de Patti Smith. (Ibíd)

O resultado é unha suxestiva mestura entre o videoclip e o cinema de metraxe atopada, non exenta de manipulación pois para conquistar determinados efectos dramáticos Montero fai por veces pequenos bucles xogando coa agulla do vinilo a xeito

dun moderno VJ. Tecnicamente trátase dun traballo laborioso pois faise directamente no prato de vinilo e, a gravación de son resultante, pégase logo á banda magnética de Súper 8 na casa de Díaz Noriega, que conta coa tecnoloxía que empregaba para as súas célebres dobraxes de filmes clásicos. A peza resultante, de 13 minutos de duración, proxéctase na época como espectáculo ambulante en bares e pubs e foi recuperado canda *Os cigarróns* na 1ª edición do S8, Festival de Cinema Periférico.

#### Ficha técnica

*Ano:* 1977

*Duración:* 13 minutos

*Formato da copia:* Súper 8

*Dirección:* Suso Montero

*Música:* Patti Smith

#### *3.2.3.4.4. A rebelión das pulgas*

Para rematar a filmografía de Suso Montero nos anos setenta achegámonos á que seguramente sexa a súa obra máis ambiciosa en termos conceptuais. Falamos d'A *rebelión das pulgas*, unha peza experimental de ficción antinarrativa que se sitúa nas antípodas de calquera outra proposta cinematográfica galega da época. A fita enceta cun plano relativamente longo para as posibilidades da cámara de Súper 8 dunha fiestra amplamente iluminada desde fóra, a cámara abre o cadro de vagar e vemos un vaso de auga, a continuación un movemento lateral permítenos ver a un mozo de pelo longo e figura ambigua que se ergue e olla no espello durante longo tempo. A morosidade do plano, de máis dun minuto de duración, e os medidos movementos de cámara arredor da figura do protagonista xeran un clima de intimidade entre nós, espectadores, e o rapaz que se fita no espello. A partir de acó a cámara percorre o rostro do mozo por medio de distintos planos fragmentarios que dividen a face do protagonista e sitúan o filme no plano dos *Screen Test* de Andy Warhol, na exploración do corpo como elemento expresivo e reivindicativo. A seguir a cámara sae á rúa, en concreto á céntrica rúa Real, epítome da vida burguesa e conservadora da cidade, na que o mozo de estética desafiante para a época, camiña entre o rebumbio diario da rúa, nunha imaxe da alteridade, do outro que non quere nin pode integrarse no gris contexto social da urbe herculina. Na derradeira parte da curtametraxe volvemos ao cuarto e noutro longo plano, lindando cos límites do rolo de Super 8, o mozo fala ante a cámara e, se ben non

conservamos o son, detéctase como vai aumentando a súa expresión de descontento até converterse en furia. Un plano fugaz, pouco antes do remate, amosa ao propio Montero maquillando ao protagonista co que adianta un procedemento clave no cinema contemporáneo, a mostración do dispositivo cinematográfico como elemento distanciador, rachando coa ilusión de realidade da narración clásica.

Para a interpretación da peza, de críptico significado, resultan útiles algunhas aclaracións do autor.

Pedro Morlán, o protagonista, era gay e levaba pelo longo e aspecto de rapaza o que lle valía certo rexeitamento. Ademais era comunista, ía polos institutos mobilizando aos rapaces para emprender folgas e por todo isto foi encadeado, golpeado por forzas de ultradereita... A curta é un reflexo da época, era a rebelión da xente normal. (Ibíd.)

No aspecto visual as influencias proveñen das constantes referencias do autor, en concreto as portadas de David Bowie e outros mitos da cultura pop dos setenta.

Como se dixo anteriormente, Suso Montero non move este nin ningún outro filme por certame algún, nin se proxecta nas Xornadas de Ourense ou calquera outro foro de encontro e reflexión sobre o cinema galego da época, razón pola cal a incidencia do filme fica no reducido grupo de amigos e coñecidos do cineasta. Porén, Montero amosa sempre unha gran preocupación pola preservación das copias e, no caso d'*A rebelión das pulgas*, manda facer unha segunda copia, de positivo a positivo, un procedemento custoso para a época, que fai que hoxendía se conserven dúas copias en perfecto estado deste singular filme.

Ficha técnica:

*Ano:* 1978

*Duración:* 20 min.

*Formato de gravación:* Super8

*Dirección e guión:* Suso Montero

*Cámara:* Xavier Villaverde

*Fotografía:* Xavier Iglesias

*Intérprete:* Pedro Morlán

### 3.2.3.5. Juan Cuesta

Cando en 1981 o Faro de Vigo publica unha serie de artigos retrospectivos que leva por título “Cineastas coruñeses” decide incluír na súa sexta entrega a dous cineastas no mesmo texto, Suso Montero e Juan Cuesta. Esta decisión pode vir provocada polo pequeno número de filmes realizados até a data polos dous autores que facía doado resumir ambas traxectorias nun só texto, pero seguramente son máis complexas as concomitancias que atopamos no universo referencial destes dous cineastas. Por primeiro poderíase falar da súa curta idade, especialmente sorprendente no caso de Juan Cuesta (A Coruña, 1959) que se introduce no grupo Imaxe e no círculo de mozos afeccionados que visitan acotío a vivenda de Díaz Noriega sendo apenas un adolescente, mais a principal mudanza que operan Cuesta e Montero será o traslado do seu universo referencial cara ao medio urbano. Como vimos nos capítulos anteriores, ao radiografar a mudanza do sistema produtivo galego dunha agricultura de subsistencia a unha economía de mercado subalterna, a meirande parte das producións do grupo Imaxe prefiren lembrar aquilo que, a nivel cultural, económico ou patrimonial, se perde irremediabilmente co abandono do rural. Mais para os mozos como Montero, Villaverde ou Cuesta semella resultar máis estimulante diagnosticar os males do novo escenario, realizando xa fóra de Imaxe, diversos traballos nos que a alienación e os novos sistemas de control acadan protagonismo.

O caso de Juan Cuesta resulta rechamante pola súa extrema precocidade pois realiza a súa primeira obra, *La ciudad vieja*, con tan só 14 anos, converténdose en todo un exemplo de cineasta adolescente. Como tantos outros mozos desta xeración, criouse cinematograficamente na casa de Díaz Noriega, do que era veciño, facendo parte desa escola informal na que á par da compoñente lúdica -proxección de filmes clásicos, sonorizacións libres de fitas silentes, representacións teatrais- Cuesta ía aprendendo os rudimentos da cámara de Súper 8. Dentro da década dos setenta realiza catro curtametraxes en Súper 8, que analizamos a continuación, continuando o seu labor tras da cámara nos anos oitenta e dedicándose nas décadas posteriores e até a actualidade ao mundo da televisión, en concreto na desconexión territorial de TVE nas Illas Baleares. Segundo lembra Cuesta os filmes realizados nos setenta inseríanse no ricaz ambiente cultural da cidade, “especialmente importantes eran na época as asociacións de veciños como espazos de cultura que fuxían da censura, hoxe dáse unha reivindicación dos barrios mais xa daquela eran fundamentais para a nosa xeración” (J. Cuesta,

comunicación persoal, 27 de abril de 2015).

#### 3.2.3.5.1. *La ciudad vieja*

A filmografía de Juan Cuesta enceta con tan só 14 anos cunha fita de marcado carácter escolar na que rexistra por un lado os principais monumentos da zona vella coruñesa namentres unha vez off salienta a orixe de cada unha das rúas e edificios. Asemade, a cámara de Cuesta repara nos primeiros graffitis que aparecen na cidade, vistos polo mozo coruñés como unha nova expresión da cidadanía dalgún xeito equiparable aos monumentos clásicos.

##### Ficha técnica

*Ano:* 1973

*Duración:* 20 minutos

*Formato de gravación:* Súper 8

*Dirección:* Juan Cuesta

*Guión:* Juan Cuesta

#### 3.2.3.5.2. *Represión*

A *La ciudad vieja*, que podemos considerar como un filme-ensaio que permite ao rapaz practicar coa cámara e a mesa de montaxe segue, dous anos máis tarde, *Represión*, un filme sorprendente para un rapaz de 16 anos pois, á par dunha certa solvencia en termos narrativos, atínxense conceptos de certa complexidade ideolóxica e intelectual. O filme presenta a unha parella acaba de ter un fillo mais, nunha montaxe paralela vertixinosa vemos dous homes vestidos con cascos e estraños obxectos contundentes dirixirse á mesma morada para, logo de asaltala pola forza, debuxar un código de barras na fronte do recién nacido e recoller as pegadas dactilares de todos eles. Se ben a metáfora do código de barras pode resultar na distancia evidente de máis este arranque sitúa a fita nunca caste de thriller distópico que funciona como imaxe dunha nova esfera de control. A seguir o pai da criatura toma o protagonismo do filme, nun paseo polas rúas principais da Coruña na que todos os elementos guían de xeito unívoco cada un dos pasos que debe dar o protagonista: reloxos, semáforos, publicidade, carteis electorais. Situámonos en 1975, en pleno cambio de réxime, e vemos como un Juan Cuesta adolescente é quen de detectar os novos mecanismos de control que non precisan da forza coercitiva para reprimir ás masas.



A pretensión, é dicir, o argumento e como foi contado, desta curtametraxe está baseado na teoría do “Home unidimensional”, de H. Marcuse, que lin con dezaseis anos para facer un traballo de filosofía, en “Diario mínimo” de Umberto Eco, na revista Ajoblanco e noutros escritos que denunciaban o afán consumista e alienante que tiña xa o home desa época. (Ibíd.)



Imaxe 21. *Represión* (1975)

Un partido de fútbol en Riazor, a sinatura dun seguro de vida, unha televisión en cor, as promesas de ascenso social..., aínda cando *Represión* adoece de puntos de inflexión narrativos e resulta previsible no seu desenvolvemento dramático sorprende a agudeza crítica dun mozo que, nun tempo histórico supostamente celebrativo pola mudanza de réxime, olla con fonda amargura o novo sistema de cousas de aparencia democrática mais no que a vida dos cidadáns semella unha partida coas cartas marcadas na que sempre gaña a banca.

#### Ficha técnica

*Ano:* 1975

*Duración:* 13 minutos

*Formato de gravación:* Súper 8

*Dirección:* Juan Cuesta

*Axudante de dirección:* Ginés

*Producción:* A. Barandela

*Guión:* Juan Cuesta

*Montaxe:* Juan Cuesta

*Fotografía:* Juan Cuesta, Pablo Uriel

*Decorados:* J. Peteiro

*Son:* Pablo Uriel, Juan Cuesta

*Foto fixa:* Juan Rodríguez

*Intérpretes:* Luis Uriarte, Pablo Uriel, S. Blas, J. Peteiro,

*Música:* “Producto de consumo”, de Luis Eduardo Aute

#### *3.2.3.5.3. Soio soñan cando durmen*

Juan Cuesta define o seu terceiro traballo como “un traballo de COU” e, a pesar do ambicioso do proxecto en termos de contido, sitúase no plano da reportaxe de investigación sen pretensións creativas. A fita divídese en seis episodios que analizan desde un punto de vista sociolóxico algunhas das causas do subdesenvolvemento secular galego: agricultura, gandería, hábitat, emigración, ensino e supersticións ou bruxería. Mais no canto de introducir calquera sorte de reflexión política dentro dunha pequena ficción, como xa fixera en *Represión*, o traballo de campo desenvolvido polos improvisados guionistas de *Soio soñan cando durmen* preséntase en bruto, cunha voz en off de ton didáctico e unha imaxe ilustrativa na que apenas hai traballo creativo. De fondo repetitivas pezas de música tradicional que reitera nos tópicos representacionais de boa parte das producións da década.

Nunha segunda parte o filme viaxa á parroquia de Muras, onde un cura de nome Modesto dirixe unha escola que, segundo a voz en off, é a primeira de preescolar no rural galego. Nunha entrevista de certa precariedade técnica o cura láíase pola ausencia de medios e, en imaxe, vemos a foto do Caudillo, presidindo a aula. Na última parte, a que acada maior valor no plano visual, rexístranse diversos ritos e supersticións que figuran no imaxinario colectivo galego e recóllense imaxes da romaría da virxe do Corpiño de certa entidade. Porén, o episodio volve incidir nos mitos que ancoran ao país

cunha certa idea de ignorancia e subdesenvolvemento endémico e ancestral.

Ficha técnica

*Ano:* 1977

*Duración:* 26 minutos

*Formato de gravación:* Súper 8

*Dirección:* Juan Cuesta

*Guión:* Juan Cuesta, E. Prego, F. Molina, Pablo Uriel, O. Sánchez, X.L. González, F. Criado.

*3.2.3.5.4. Duelo*

Da terceira e última fita de Juan Cuesta na década dos setenta non se conserva copia e tan só atopamos algún pequeno testemuño que dá conta sucinta do seu argumento e dunha posible ruptura nos mecanismos clásicos de narración: “Película experimental. Loita entre unha cámara obxectiva e unha subxectiva”(González, 1992, p.71). A colaboración na montaxe de Carlos Piñeiro da boa conta do espírito colaborativo que se dá na época entre os membros de Imaxe aínda cando moitos dos proxectos se realizasen de xeito independente ao grupo.

Ficha técnica

*Ano:* 1979

*Formato:* Súper 8

*Duración:* min.

*Guión e dirección:* Juan Cuesta

*Montaxe:* Carlo Piñeiro

*Axudante de dirección:* María José Dans

*Intérprete:* Luis Uriarte

### 3.3. GRUPO ENROBA

A terceira iniciativa colectiva que, nun principio desde o pequeno formato –8, Súper e 16 mm.- e máis adiante en 35 mm., tenta sentar as bases para a normalización cinematográfica en Galiza, xira na súa xénese arredor da figura de Enrique Rodríguez Baixeras, cuxas iniciais dan nome a Enroba. Segundo sinala o propio cineasta, a denominación colectiva era unha coartada para lle dar maior empaque ás súas producións mais “tratábase das miñas películas, que facía coa colaboración de Miguel Gato, fundamentalmente” (E. Baixeras, comunicación persoal, 17 de abril de 2013). Porén, e a pesar da innegable centralidade que a figura de Baixeras ocupa no seo do colectivo, Enroba serve como experiencia formativa a diversos profesionais que, con maior ou menor intensidade, dedican a súa vida ao mundo da imaxe. Falamos fundamentalmente de Miguel Gato, Xavier Iglesias, Antonio F. Simón, Francisco Taxes e, en menor medida, Miguel Castelo, que traban contacto coa realización nas producións de Enroba mais formarán, xa sen a participación de Baixeras, o seu propio grupo, coñecido como Grea, que analizaremos máis adiante.

#### 3.3.1. Xénese, organización interna e influencias

O punto de encontro destes cinco mozos atopámolo de novo na cidade da Coruña e, unha vez máis, arredor da figura de José Ernesto Díaz Noriega e o seu Clube de Cine Amateur. Segundo sinala Rodríguez Baixeras, “Noriega foi quen me deu as primeiras ideas sobre montaxe, a noción de encadre. Fixémonos moi amigos...” (Ibíd.). Á hora de describir a actividade no Clube Amateur lembra o cineasta coruñés que

era unha casa equipada cun pequeno salón de actos, unha pantalla, un espazo para o proxector, un laboratorio con moviolas e unha neveira para tomar algo ao remate. Nese ambiente coñecín a Xavier Iglesias, Miguel Gato ou Miguel Castelo, entre outros. (Ibíd.)

A pesar de compartir cidade e circuítos de exhibición cos membros do Grupo Imaxe o contacto entre colectivos semella ser escaso debido ás diferenzas fundacionais de ambas as dúas formacións. Fronte á militancia política de Imaxe, na procura dun circuítos de exhibición alternativo que bota man do 16 mm. nunha renuncia consciente aos mecanismos comerciais de distribución, os membros de Enroba cren urxente unha profesionalización que permita filmar en 35 mm. e rendibilizar os importantes esforzos humanos e materiais que, mesmo no campo amateur, esixe o feito fílmico.

Nós queríamos profesionalizarnos, eu fun estudar cine a Madrid en 1971 e ao volver quería que se montara unha pequena industria. O 8 mm. e o Súper 8 estaba ben para facer ensaios pero logo non había un circuío no que proxectar os filmes, os produtos non eran vendibles e por tanto non se podía obter diñeiro do noso traballo. (Ibíd.)

Asemade, Baixeras e os seus compañeiros de colectivo foxen do cariz militante dos integrantes do grupo Imaxe e doutras producións da época en Galiza: “a min gustábame o cine americano e os filmes de John Wayne e non cría no cine de combate. Nós queríamos facelo máis comercial, cunha saída, porque senón viamos que aquilo terminaría desaparecendo, como logo sucedeu”. Mesmo así, reconece, “socialmente eramos progresistas, e eu era militante do Partido Comunista, e nos meus filmes hai sempre unha crítica social” (Ibíd.).

En termos de organización do traballo en Enroba non existe unha dinámica que facilite o relevo de funcións nin a progresiva incorporación de novos profesionais ao grupo. Mesmo temos que pór en crise o concepto “Colectivo” á hora de referirnos a Enroba pois, como se dixo, os proxectos abranguidos baixo esta denominación agroman por iniciativa de Baixeras e, se ben é certo que Gato, Taxes ou Simón fan parte da equipa técnica, a organización do traballo aseméllase máis á propia dunha rodaxe convencional na que cadaquén realiza o seu labor baixo unha dirección férrea que non se discute.

A continuación analizamos as obras do grupo Enroba no que, polas razóns antes esgrimidas, só podemos incluír en sentido estrito *O documento*, dirixida por Enrique Rodríguez Baixeras, se ben engadiremos no presente estudo unha análise das obras anteriores –en 8 mm. e Súper 8– e posteriores –en 35 mm. – deste cineasta.

### **3.3.2. Enrique Rodríguez Baixeras**

A figura central do grupo Enroba e promotor principal do proxecto, Enrique Rodríguez Baixeras (Ribadeo, 1953), é natural da Mariña lucense, onde sitúa e filma varios dos seus traballos, mais críase e medra na cidade da Coruña. Afeccionado desde novo á fotografía dá, como moitos compañeiros de xeración, coa figura de José Ernesto Díaz Noriega con quen se encontra fundamentalmente no Club de Cine Amateur, converténdose axiña nun dos seus alumnos avantaxados. Nun primeiro período, Baixeras realiza cunha rudimentaria cámara de 8 mm. diversas curtametraxes que lle serven para practicar movementos de cámara, encadre e edición. Mais o cineasta de

Ribadeo ten xa claro que se quere dedicar ao cine de maneira profesional polo que en 1971 vai estudar á Escola Oficial de Cine de Madrid para, ao seu regreso, realizar o seu primeiro filme en 16 mm., *O documento*, adaptación dun relato de Ánxel Fole cuxa copia foi recuperada en 2011. En 1976, fai parte do proxecto auspiciado economicamente por Víctor Ruppen de realización de catro curtametraxes galegas en 35 mm. c’*O cadaleito* que, paradoxalmente, supón o seu testamento fílmico pois non volverá atopar financiamento para os seus proxectos, abandonando definitivamente o campo da imaxe xa na década dos 80.

#### 3.3.2.1. Antón 70

A primeira obra de Baixeras da que temos constancia leva por título *Antón 70* e trátase dunha peza familiar arredor da figura do seu propio curmán se ben, en palabras do autor, “non ten interese” (Ibíd.).

##### Ficha técnica

*Ano:* 1970

*Formato de gravación:* 8 mm.

*Dirección:* Enrique Rodríguez Baixeras

#### 3.3.2.2. Costa de Lugo

O segundo filme-ensaio de Baixeras ten un título abondo descritivo do seu contido. *Costa de Lugo* componse dunha serie de panorámicas paisaxísticas captadas na Mariña lucense da que é orixinario o autor.

##### Ficha técnica

*Ano:* 1971

*Formato de gravación:* 8 mm.

*Dirección:* Enrique Rodríguez Baixeras

#### 3.3.2.3. O encontro

Maior interese, desde o punto de vista antropolóxico, posúe a terceira obra inicial do cineasta de Ribadeo. *O encontro* é o nome que recibe na localidade asturiana de Piantón, na comarca Veiga, a representación durante o Sábado Santo do encontro da Dolorosa con Xesús. Trátase dunha escenificación con imaxes articuladas no que acadan especial protagonismo as mulleres que fan de costaleiras, pois son as encargadas de



transportar a San Xoan, quen protagoniza varias caídas durante o percorrido que fan singular a Semana Santa do lugar. Segundo rememora Baixeras “foi unha pena perdelo pois tiña certo interese etnográfico” (Ibíd.) mais, ao igual que acontece cos demais traballos en 8 mm. do autor, non se conserva a día de hoxe.

Ficha técnica

*Ano:* 1971

*Formato de gravación:* 8 mm.

*Dirección:* Enrique Rodríguez Baixeras

3.3.2.4. Foi grass

E 1972, xa en Madrid, onde comeza estudar cinema e coincide en xeración con futuras celebridades do cinema español como Fernando Trueba, Antonio Resines ou Óscar Ladoire, realiza unha nova curtametraxe, desta volta de ficción e en branco e negro protagonizada por un oficinista que alardea de ter cartos mais logo na casa vivía de forma precaria. A peza ten boa acollida dentro da escola de cinema pero tampouco se conserva copia hoxendía.

Ficha técnica:

*Ano:* 1972

*Formato de gravación:* 8 mm.

*Dirección:* Enrique Rodríguez Baixeras

3.3.2.5. A morte do mariscal

O primeiro proxecto de certa entidade emprendido por Baixeras e que, dalgún xeito, enceta a filmografía de Enroba ao iniciar a colaboración con outros membros do grupo, en concreto Xavier Iglesias -alias “El perito”- e Miguel Gato, será *A morte do mariscal*. A fita reconstrúe sen actores a traizón ao Mariscal Pardo de Cella na fortaleza da Frouxeira e a ponte do Pasatempo. O orixinal da aposta escénica de Baixeras consiste na combinación de planos documentais recollidos nos espazos nos que aconteceu o lendario suceso (Ferreira de Valadouro e Mondoñedo), co emprego dunha cámara subxectiva coa que renuncia á representación encarnada dos personaxes históricos. En palabras de Baixeras, nunha entrevista concedida ao xornal La Voz de Galicia co gallo da proxección do filme nas Xornadas de Ourense, “a película está feita con textos da época e con testemuños directos da xente do pobo, sobre lendas que foron facendo”

(Vara, 1974). A audacia do plantexamento escénico de Baixeras acada boa acollida nas II Xornadas de Cine de Ourense de 1974 e obtén un galardón no VIII Certamen de Cine Amateur de Lugo, tamén en 1974.

Ficha técnica

*Ano:* 1973

*Formato de gravación:* Súper 8

*Dirección:* Enrique Rodríguez Baixeras

*Fotografía:* Miguel Gato

*Montaxe:* Xavier Iglesias

3.3.2.6. O documento

En 1974, logo de rematar os seus estudos de cinema en Madrid, Baixeras reúne os medios humanos e materiais necesarios para realizar, na súa vila natal de Ribadeo, *O documento*, seguramente a súa obra máis ambiciosa, na que adapta o relato homónimo de Ánxel Fole publicado no seu libro “Á lus do candil”. Para gravar o filme conta cunha cámara de 16 mm. do modelo Bólex Paillard que funciona cunha manivela e permite gravar planos dun máximo de 30 segundos, e convence a Fernando Peñalosa<sup>60</sup>, compañeiro de Baixeras na Escola de Cinema de Madrid, para que faga a fotografía do filme. Os condicionantes de produción fan que, tal e como indica Baixeras, “se traballaba a toma única, sen repeticións, e non se sabía como quedaba a gravación até que viña revelada, era unha cousa propia dos inicios do cine, dos Lumière” (Op. cit.). Mais, a pesar das restricións materiais que rodean a produción do filme e que son comúns a boa parte das obras desta xeración, atopamos n’*O documento* elementos anovadores que distinguen a obra do cineasta de boa parte da produción do seu tempo. A peza sitúa un mozo con mal de amores no alto dun freixo que ameaza con se suicidar pero, antes de o facer, debe asinar un documento no que herdar as súas propiedades a quen corresponde. A levidade do argumento inicial atopa contrapeso na satírica tipificación dos actores sociais do rural galego. Por primeiro o pobo, a xeito de coro, sitúase como espectador do suceso, emitindo consideracións inconexas e entrecortadas arredor da conduta do mozo e das autoridades que o rodean, funcionando a xeito de cronista de época. Ao tempo, entran en cámara o cura, o señorito, o cacique... actores

---

<sup>60</sup> Falecido en 2009, Fernando Peñalosa será recordado como un dos renovadores do fotoxornalismo moderno, traballando para distintos medios como El Adelantado, TVE, EFE, El Mundo ou ICAL.

sociais privilexiados, donos dos medios de produción, que atopan na vestimenta e o idioma alleo símbolos de distinción. A peza introduce ademais elementos que escapan á causalidade habitual do cinema de ficción da época: as consideracións existenciais dun mozo de aldea; a comedia do absurdo que se xera ante a imposible resolución do conflito; o emprego dun acompañamento musical clásico –unha sonata de Domenico Scarlatti–... Unha certa idea de modernidade penetra no cinema galego na obra de Baixeras, arredando a representación do rural de manidas tipificacións folclóricas. Non en van “os planos iniciais da película eran como os do principio d’*O carnicero*”<sup>61</sup> (Salgado, 2011) de Claude Chabrol (*Le boucher*, 1970), segundo indica Baixeras nunha recente entrevista.



**Imaxe 22. *O documento* (1974)**

*O documento* proxéctase nas III Xornadas de Cine de Ourense, en 1975, canda *A tola*, de Miguel Gato e ao pase asiste o gobernador civil que entende a proxección dos filmes como un acto subversivo e manda requisar as copias. Baixeras rememora coma segue o acontecido (Ibíd.):

Avisáronme de que me marchara, que os axentes estaban preguntando por min (...), inmediatamente regresei á Coruña, á casa dos meus pais. Alí

---

<sup>61</sup> En castelán no orixinal: “Los planos iniciales de la película eran como los del principio de *El carnicero*”

agardábame a policía. (...) Foi absurdo; a película de Gato si que era unha alegoría política, pero a miña non; amoloulles que estivese en galego (...) Vostede o que ten que facer son películas en castelán, que é o idioma da patria<sup>62</sup>.

A pesar dos innegables avances que *O documento* achega ao audiovisual autóctono son escasos os textos críticos que fixan a súa atención na adaptación do relato de Fole. César Antonio Molina (1965) é o autor dalgunhas das poucas liñas escritas sobre o filme:

Narra a anécdota, con mensaxe final dun mozo que, levado por un desengano amoroso, encarámase nunha árbore, negándose a descender. Cinta que debeu ser máis traballada e cuxo final demasiado brusco, rompe a certa trama do absurdo que se tiña desenvolvido<sup>63</sup>.

Unhas liñas máis abaixo Molina (1965) define a Baixeras como “o máis sensible para a elección dos seus temas a desenvolver, aínda que tamén a súa postura é dunha grande inseguridade para la elección do camiño e unha saída para o seu cinema<sup>64</sup>”.

#### Ficha técnica

*Ano:* 1974

*Duración:* 25 min.

*Formato de gravación:* 16 mm.

*Dirección:* Enrique Rodríguez Baixeras

*Fotografía:* Fernando Peñalosa

*Foto fixa:* Xavier Iglesias

*Axudante de dirección:* Miguel Gato

*Secretario de rodaxe:* A. Rodríguez

*Son:* Bermúdez e Moinelo

---

<sup>62</sup> En castelán no orixinal: “Me avisaron de que me marchara, que los agentes estaban preguntando por mí (...), inmediatamente regresé a A Coruña, a casa de mis padres. Allí me esperaba la policía. (...) Fue absurdo; la película de Gato sí que era una alegoría política, pero la mía no; les molestó que estuviese en gallego (...) Usted lo que tiene que hacer son películas en castellano, que es el idioma de la patria”

<sup>63</sup> En castelán no orixinal: “Narra la anécdota, con moraleja de un muchacho que, llevado por un desengaño amoroso, se encarama en un árbol, negándose a descender. Cinta que debió ser más trabajada y cuyo final demasiado brusco, rompe la cierta trama del absurdo que se había desarrollado”

<sup>64</sup> En castelán no orixinal: “el más sensible para la elección de sus temas a desarrollar, aunque también su postura es de una gran inseguridad para la elección del camino y una salida para su cine”

*Música:* Domenico Scarlatti

*Intérpretes:* Manuel Pombo, Carlos Iglesias, Juan López Rico, Marcelino Orosa e Juan Antonio García.

### 3.3.3. Grupo Grea

O mesmo ano en que se realiza *O documento* algúns dos membros que, adoitado, colaboran con Baixeras para a realización dos filmes de Enroba, deciden crear un novo grupo, que pasa a chamarse Grea. “Grea é o nome que recibe un conxunto de bestas no monte, cando se xunta os cabalos para facer a rapa” (A. Simón, comunicación persoal, 13 de maio de 2015). O grupo Grea fórmase fundamentalmente o escritor Francisco Taxes e os cineastas Miguel Gato, Xavier Iglesias, Antonio F. Simón e, nun plano máis secundario, Miguel Castelo. A obra deste grupo fica restrinxida ao filme *A tola* co cal resulta complexo describir liñas programáticas do colectivo. Tampouco é doado diferenciar esta obra do resto dos filmes de Enroba, pois a meirande parte do equipo técnico é coincidente, coa excepción de Baixeras, mais a elección dunha nova denominación para amparar a realización d’*A tola* obríganos a analizar dun xeito diferenciado as traxectorias dos membros de Grea.

#### 3.3.3.1. Miguel Gato

José Miguel Gato Luaces (Ortigueira 1948 – Madrid 2010), ao igual que os demais integrantes do colectivo, fórmase cinematograficamente na Coruña, visitando acotío o Club de Cine Amateur, unha entidade integrada na Sociedade Fotográfica da Delegación Provincial de Organizacións fundada, como vimos, polo omnipresente José Ernesto Díaz Noriega. Antonio F. Simón, outro dos membros do grupo, describe coma segue o ambiente e actividades do Club Amateur:

Era un lugar de señores moi maiores, moi afeccionados ao cinema pero quen empurraba para que aquilo permanecese e tivera vida era José Ernesto. El coñece a Miguel Gato no cineclub que había no colexio dos Dominicos, que era o único sitio no que se podían ver unha serie de filmes, fundamentalmente soviéticos, algúns francesas... As proxeccións do cineclub servían sobre todo para falar de política e sempre había alguén do Partido Comunista para abrir os debates. Noriega acudía alí porque lle gustaba o cine, a política importáballe pouco, pero alí é onde coñeceu a Miguel. (Ibíd.)

Pertencente a unha xeración anterior á meirande parte dos cineastas da década,

Gato traba contacto co cinema no Club de Cine Amateur en 1963 e mantén a colaboración coa asociación durante varios anos ata que, a finais da década, decide formarse dun xeito reglado na Escola Oficial de Cine de Madrid no apartado de Dirección, se ben non chega a rematar os estudos. Porén, o contacto real co celuloide como creador chégalle cando traba amizade con Enrique Baixeras, Francisco Taxes, Antonio Simón e Xavier Iglesias e comeza a realizar os seus primeiros traballos tras da cámara e, tal e como testemuñan as súas propias palabras, enfróntase ao reto de transmitir ideas a través das imaxes:

O punto de vista do que fai cinema é diferente do espectador. O espectador está á marxe da produción do filme. Cando alguén se pon detrás dunha cámara e aprecia os seus resultados, comeza a sentir máis aprecio polos realizadores xa que ao cabo comprendes as dificultades que existen para contar algo coa imaxe. (Hernández Les, 1976)<sup>65</sup>

Logo de filmar pequenos traballos en Súper 8, en 1974 asina *A tola*, unha adaptación do conto homónimo de Taxes que fai parte da historia con maiúsculas do cinema galego, tanto polas cualidades cinematográficas que, segundo as testemuñas que o chegaron a visionar, atesoura, como polo seu secuestro e posterior desaparición a mans do Tribunal de Orden Público. Tras realizar a *A tola*, Gato Luaces fai parte do proxecto de realización de catro curtametraxes en 35 mm. promovido por Víctor Ruppen, asinando *O herdeiro* (1976). Mais a consolidación dunha cinematografía galega en 35 mm. non chega a ter continuidade e, tras realizar algunhas pezas de corte etnográfico no entroido ourensán a súa obra como cineasta vai pouco a pouco esmorecendo. Mesmo así endexamais abandona o mundo das imaxes iniciando xa na década dos oitenta diversas colaboración para televisións públicas e autonómicas, realizando spots e vídeos publicitarios e desenvolvendo algún que outro proxecto televisivo como *Pesquisas: O caso das galiñas aforcadas* (1991), episodio piloto para unha serie de detectives da Televisión de Galicia que non tivo continuidade. O seu carácter dinámico e polifacético e a súa paixón cinéfila lévano, asemade, a escribir a catro mans, canda o seu amigo e crítico de cinema, Juan Hernández Les, o volume “El cine de autor en España” (1978), que inclúe entrevistas a algúns dos cineastas máis relevantes do cinema español da época. O propio Hernández Les rememora, logo do

---

<sup>65</sup> En castelán no orixinal: “El punto de vista del que hace cine es diferente del espectador. El espectador está al margen de la producción del film. Cuando alguien se pone detrás de una cámara y aprecia sus resultados, comienza a sentir más aprecio por los realizadores ya que al cabo comprendes las dificultades que existen para contar algo con la imagen.”



pasamento de Gato en 2010, o seu temperamento e paixón pola sétima arte:

Para Miguel o cinema era John Ford. Miguel sempre foi un espectador, xa escribira para “El Socialista”, ou en “Teleradio”, xa dirixise *A tola* o *O herdeiro*, liderase o movemento do cinema galego dos 70, ou traballase para a televisión facendo programas de letras, Miguel vía pasar a vida diante de si, sen presas. (Suárez Sandomingo, 2012)

A infatigable actividade de Miguel Gato lévao a colaborar como xornalista nun senfín de publicacións, como “Posible”, “El socialista”, “Rampa”, “Villa de Madrid”, “Cisneros” ou “Casablanca” e a atinxir importantes proxectos escénicos, xa fora na Cooperativa Estudio de Teatro, unha iniciativa de teatro independente da que fai parte desde 1975, ou coa posta en escena por parte do grupo Troula, en 1980, da súa obra de teatro “Pedro Madruga, Conde de Caaminha, Señor de Soutomaior”. En 1982, mesmo chega a poñer en escena “El soldado fanfarrón”, de Plauto, nunha versión libre que dirixe para o grupo de Teatro de Lavapiés, en Madrid.

Volvendo á década dos setenta e cinguíndonos ao seu labor cinematográfico, Miguel Gato fai parte dos fértiles debates que, xa sexa nas Xornadas de Cine de Ourense ou nas distintas publicacións especializadas que se fan eco da nacente xeración de cineastas, reflexionan sobre os pasos necesarios para consolidar a creación cinematográfica en Galiza. Para Gato, a normalización do feito fílmico non pode desligarse das conquistas que Galiza, como pobo e cultura, debe atinxir, pois

se o cinema é un medio de transmisión de cultura e, daquela, unha cuestión superestrutural, a definición do cinema galego comporta a definición política de Galiza, como comporta a definición de cinema español a definición política da sociedade española. Daquela, non sei se haberá que apuntar a que o cinema galego existirá cando a cuestión de nacionalidade galega estea resolta. Está claro que a base é o país. O cinema só é unha superestructura de comunicación dese país <sup>66</sup> (Hernández Les, 1976).

O sutil discurso de Gato lévao a fuxir de esencialismos á hora de tentar trazar liñas mestras polas que debe transitar o traballo creativo da súa xeración. No constante debate arredor da necesidade dun cinema politicamente decantado Gato lembra que todo texto

---

<sup>66</sup> En castelán no orixinal: “si el cine es un medio de transmisión de cultura y, entonces, una cuestión superestructural, en la definición del cine gallego comporta la definición política de Galicia, como comporta la definición de cine español la definición política de la sociedad española. Entonces, no sé si habrá que apuntar a que el cine gallego existirá cuando la cuestión de nacionalidad gallega esté resuelta. Está claro que la base es el país. El cine sólo es una superestructura de comunicación de ese país”.

fílmico contén unha postura política, distanciándose así de certas filmografías que gozan de recoñecemento nos círculos militantes da época como a de Constantin Costa-Gavras:

Cinema político é todo, todo o cine é cinema político. Capra facía cinema político e Summers fai cinema político, e Saura tamén; o que pasa é que ultimamente estase asociando a cinema político, cinema político de esquerdas. Penso que se poden tocar temas políticos doutra maneira. Non podemos facer cinema como se fósemos un rabaño de ovellas. (...) Eu opino que tan político é un cinema de Antonioni como o de Costa Gavras; sen embargo parece que o que a xente quere é un cinema de Gavras, porque é máis fácil de comprender, porque é máis sinxelo; entón, que pasa? que se invalida o cinema de Antonioni?<sup>67</sup> (Ibíd.).

Tampouco entra Gato a definir o estilo e as temáticas que deben atinxir as producións da época. Consciente do estadio seminal no que se atopa a cinematografía galega, o cineasta de Ortigueira confesa que todo está por facer e que non hai máis receita que a busca dun rexistro propio que se adapte á realidade social do país:

O cinema galego está nacente. Se eu nacesse en San Francisco, o meu cinema estaría nunhas coordenadas culturais e lingüísticas tipicamente americanas. Eu tería que cuestionarme un cinema a partir dunha linguaxe típica do cinema americano, non embargantes o cinema galego non ten linguaxe creada. Somos nós os que temos que creala. Quizais nuns anos podamos dicir se a nosa linguaxe é atinada. Todos temos unha linguaxe da imaxe asimilada e temos que readaptala á nosa realidade social. Non hai claves concretas por onde guiarnos. Dentro das coordenadas históricas galegas habería que coller temas claves, pero non parece acertado dicir se o que se debe facer é isto ou o outro. Todo é tratable en cinema, todo depende da maneira de facelo<sup>68</sup> (Ibíd.).

En canto ao debate encol dos formatos e sobre a necesidade ou non de procurar

---

<sup>67</sup> En castelán no orixinal: “Cine político es todo, todo el cine es cine político. Capra hacía cine político y Summers hace cine político, y Saura también; lo que pasa es que últimamente se está asociando a cine político, cine político de izquierdas. Pienso que se pueden tocar temas políticos de otra forma. No podemos hacer cine como si fuésemos un rebaño de ovejas. (...) Yo opino que tan político es un cine de Antonioni como el de Costa Gavras; sin embargo parece que lo que la gente quiere es un cine de Gavras, porque es más fácil de comprender, porque es más sencillo; entonces, ¿qué pasa? ¿que se invalida el cine de Antonioni?”

<sup>68</sup> En castelán no orixinal: “El cine gallego está naciendo. Si yo naciese en San Francisco, mi cine estaría en unas coordenadas culturales y lingüísticas típicamente americanas. Yo tendría que plantearme un cine a partir de un lenguaje típico del cine americano, sin embargo el cine gallego no tiene lenguaje creado. Somos nosotros los que tenemos que crearlo. Quizás en unos años podamos decir si nuestro lenguaje es acertado. Todos tenemos un lenguaje de la imagen asimilado y tenemos que readaptarlo a nuestra realidad social. No hay claves concretas por donde guiarnos. Dentro de las coordenadas históricas gallegas habría que coger temas claves, pero no parece acertado decir si lo que se debe hacer es esto o lo otro. Todo es tratable en cine, todo depende de la manera de hacerlo”

unha profesionalización do sector, Gato toma certa distancia mesmo dos seus compañeiros de grupo. Se ben non descarta realizar en 35 mm. e, non en van, en 1976, embárcase no proxecto d'*O herdeiro* no ancho de paso apto para o circuío comercial da época, cara a 1974, nunha enquisa publicada por La Voz de Galicia, sinala a necesidade de xerar un ambiente cinematográfico fértil a base de diversos traballos curtos en pequeno formato antes ca buscar financiamento para uns poucos filmes en 35, situando a escena underground norteamericana como modelo a seguir:

O cinema underground móvese noutros camiños polos que non se move o cinema industrial e con menos medios. Non vexo por que aquí non se pode dar un fenómeno semellante. Non estou de acordo en introducir ao cinema galego dentro dun cinema industrial. A min non me di nada que o día de mañá se faga unha película en 35 mm. de hora e media que se proxecte por aí e que digan que existe un cinema galego porque se teñan pagado 10 ou 12 millóns de pesetas. Será mellor tender a que se fagan unha serie de curtametraxes ao ano, e que se cree un ambiente cinematográfico do cal saian dous ou tres señores que se expresen ben e podamos dicir que existe un auténtico cinema galego<sup>69</sup> (Míguez, 1974).

Mais tampouco convence a Gato o rexeitamento ontolóxico que, cineastas como Carlos Piñeiro, expresan na altura cara aos 35 mm. Namentres o promotor do grupo Imaxe sitúa o labor de equipo como o motor principal do colectivo, Gato semella situarse máis preto dunha certa política de autores que sitúa ao director como o elemento nuclear de cada proxecto, pasando as cuestións infraestruturais que interveñen na produción dun filme a un segundo plano. Extraemos un anaco dunha conversa publicada en "Cinema 2002" na que interveñen algúns dos principais actores da escena cinematográfica galega dos setenta e que sintetiza algunha das principais cuestións que dividen o sector ao longo da década:

C. PIÑEIRO- O formar un equipo ocasional paréceme contraproducente.

Se para facer unha película en trinta e cinco tes que formar un equipo ocasional eu non confío no resultado que poida saír de aí. Entón non é nin por pureza nin por rexeitamento ao trinta e cinco.

---

<sup>69</sup> En castelán no orixinal: "El cine underground se mueve en otros caminos que no se mueve el cine industrial y con menos medios. No veo por qué aquí no se puede dar un fenómeno parecido. No estoy de acuerdo en introducir al cine gallego dentro de un cine industrial. A mí no me dice nada que el día de mañana se haga una película en 35mm. de hora y media que se proyecte por ahí y que digan que existe un cine gallego porque se han pagado 10 ó 12 millones de pesetas. Será mejor tender a que se hagan una serie de cortometrajes al año, y que se cree un ambiente cinematográfico del cual salgan dos o tres señores que se expresen bien y podamos decir que existe un auténtico cine gallego"

A. SIMÓN – No caso do trinta e cinco en Galiza, non vexo que nada sexa ocasional. Tres das películas en trinta e cinco fixéronse cos mesmos operadores e todo o equipo fundamental desas curtametraxes –mesmo das catro- é o mesmo. O mesmo sucedeu cos actores.

V. RUPPEN- Si, Antonio, pero non se facía en equipo. É que non había máis xente.

A. SIMÓN- Entendo ese matiz. Pero é que á hora de entenderse, as persoas coñécense, uns saben o que poden dar de si os outros.

C. PIÑEIRO – No meu caso, no caso de Imaxe, isto non se dá.

M. GATO – O nivel ideolóxico dun produto non o dá o equipo. A min non me cohorta ter de operador a Cuadrado ou ter a Fermín González, o nivel ideolóxico douno eu.

PIÑEIRO- É máis cómodo e pode dar uns resultados máis auténticos formar un equipo no que a xente aprenda ao mesmo tempo.

GATO- Se eu fago unha película en 16 con xente de aquí, sigo sendo eu o responsable do nivel ideolóxico. A produción en España xa está cambiando. É obvio que xa empeza a haber unha afinidade política entre produtores e directores. Está claro que un señor ao que lle produza Querejeta está de acordo con todo o que di Querejeta. Non é que Querejeta se impona, é que son dous señores que pensan igual sobre un mesmo tema. (Hernández Les, 1976)<sup>70</sup>

Nesta conversa escenifícanse dúas posturas ben diferenciadas entre o Grupo Imaxe de Carlos Piñeiro e o Grupo Enroba ou o posterior Grupo Grea, representados nesta ocasión por Miguel Gato e Antonio Simón. A noción do colectivo, máis presente en Imaxe, facilita o traballo formativo de diversos profesionais que, como vimos no capítulo anterior, propicia a capacitación técnica dun bo número de mozos e mozas.

<sup>70</sup> En castelán no orixinal: “C. PIÑEIRO- El formar un equipo ocasional me parece contraproducente. Si para hacer una película en treinta y cinco tienes que formar un equipo ocasional yo no confío en el resultado que pueda salir de ahí. Entonces no es ni por pureza ni por rechazo al treinta y cinco. A. SIMÓN – En el caso del treinta y cinco en Galicia, no veo que nada sea ocasional. Tres de las películas en treinta y cinco se han hecho con los mismos operadores y todo el equipo fundamental de esos cortos –incluso de los cuatro- es el mismo. Lo mismo sucedió con los actores. V. RUPPEN- Si, Antonio, pero no se hacía en equipo. Es que no había más gente. A. SIMÓN- Entiendo ese matiz. Pero es que a la hora de entenderse, las personas se conocen, unos saben lo que pueden dar de sí los otros. C. PIÑEIRO – En mi caso, en el caso de Imaxe, esto no se da. M. GATO – El nivel ideológico de un producto no lo da el equipo. A mí no me cohorta tener de operador a Cuadrado o tener a Fermín González, el nivel ideológico lo doy yo. PIÑEIRO- Es más cómodo y puede dar unos resultados más auténticos formar un equipo en que la gente aprenda al mismo tiempo. GATO- Si yo hago una película en 16 con gente de aquí, digo siendo yo el responsable del nivel ideológico. La producción en España ya está cambiando. Es obvio que ya empieza a haber una afinidad política entre productores y directores. Está claro que un señor que le produzca Querejeta está de acuerdo con todo lo que dice Querejeta. No es que Querejeta se imponga, es que son dos señores que piensan igual sobre un mismo tema.”

Porén as obras resultantes tenden cara a un rexistro homoxéneo, nunha hibridación de xéneros, texturas e puntos de vista que adoito entorpecen o resultado final. Mesmo así a estrutura do grupo Imaxe mantense indemne durante case toda a década, asinando un elevado número de proxectos e varios dos seus integrantes proseguen en décadas posteriores o seu traballo de xeito profesional no mundo do cine ou a televisión.

No outro lado da balanza, os grupos Enroba e Grea, o concepto de grupo atópase máis esfarelado, cada un dos autores, Baixeras e Gato fundamentalmente, promoven de xeito autónomo cada un dos proxectos e os demais membros do grupo, por afinidade moitas veces persoal, adhírense a cada proxecto. Como consecuencia os filmes de Enroba e Grea, fundamentalmente *O documento* e *A tola*, acadan maior singularidade ao responder ás necesidades expresivas de cadanseu autor. Porén, Enroba non asume o labor formativo de Imaxe, apenas agroman cineastas novos do seu seo e, unha vez esmorecida a xeración dos anos setenta, os seus cineastas abandonan nos máis dos casos o seu traballo creativo tras da cámara.

#### 3.3.3.1.1. Primeiros traballos

No seo do Club de Cine Amateur, coa compañía de Baixeras e Taxes, Miguel Gato realiza os seus primeiros experimentos cunha cámara de Súper 8.

Inicieime no formato pequeno, que me posibilitou unha aprendizaxe básica... un teno que facer todo, desde cargar a película, facer a fotografía, a montaxe, etc. Resulta unha práctica artesanal que te pon en contacto cos segredos da imaxe. A miña afección como espectador arrastroume cara a este camiño<sup>71</sup> (Hernández Les, 1976).

A este período de formación pertencen as curtametraxes *El mirón* (1971) e *El perro blanco* (1972) das que, ante a ausencia de testemuñas directas non dispoñemos de máis información ca o ano de realización e o formato de gravación, o Súper 8.

#### 3.3.3.1.2. A tola

En 1974, Miguel Gato emprende o seu proxecto máis ambicioso ao adaptar ao cinema *A tola*, un conto de Francisco Taxes que narra o sufrimento dunha muller que vive nunha terra invadida por unhas xentes estrañas, vestidas cuns uniformes paramilitares, que fusilan aos homes e que, logo de bater nela, a internan nun

---

<sup>71</sup> En castelán no orixinal: “Me inicié en el formato pequeño, que me posibilitó un aprendizaje básico... uno se lo tiene que hacer todo, desde cargar la película, hacer la fotografía, el montaje, etc. Resulta una práctica artesanal que te pone en contacto con los secretos de la imagen. Mi afición como espectador me arrastró hacia este camino”



manicomio.

O relato narra as torturas ás que é sometida unha muller embarazada, ingresada pola forza –amarrada nun “leito de ferros roxos i amarelos”–, despois do asasinato do seu home nas mans dos seus captores, nun manicomio no que “os laios ferían coma coitelos e os dereitos humanos esvaraban polos mexadeiros”, onde finalmente morre totalmente mutilada á vez que se sente o “pranto novo, un choro de espranza” do seu fillo. (Taxes, 2008, p.33)



Imaxe 23. Rodaxe d'A tola (1974)

Segundo lembra Antonio Simón, co-guionista e axudante de dirección do filme,

a fita dá inicio coa muller espida no río nadando. A protagonista é Galicia que ten porvir e ilusión, é libre e aberta, por iso se bañaba espida. Ata que a pilla un grupo de forza e sométena a chorros de auga, malleiras... Ese mesmo grupo de homes, vestidos con boinas, botas de militar, pantalóns bombachos, cazadoras de *drill* e camisas escuras van casa por casa collendo a xente. Como xa viras o que lle pasou á tola xa imaxinabas o que lles ía pasar a eles. (A. Simón, comunicación persoal, 13 de maio de 2015)

O filme pode lerse a xeito de metáfora política, cunha muller que, como indica Simón, simboliza a Galiza asoballada e mutilada durante longo tempo e que agora, anos setenta, alumea con esperanza unha nova vida. Porén, segundo indica Simón,



os soldados que aparecían na pantalla non levaban ningunha identificación, aínda que polo seu aspecto poderían semellar da Falanxe. No texto nunca se falaba nada do réxime. Eran as imaxes as que falaban por si mesmas. Fomos moi conscientes do que facíamos e cando limos o conto ideado por Taxes pareceunos oportuno levalo á pantalla. Evidentemente era unha fita con moita carga política. (Losada, 2015)

Pois ben, *A tola* proxéctase canda outros filmes nas III Xornadas de Cine de Ourense, celebradas en xaneiro de 1975, nas postrimerías do réxime franquista. Na derradeira xornada do encontro proxéctanse todos os filmes da terceira edición e, entre os espectadores da sala, atópase o Gobernador Civil de Ourense, quen despois de ver *A tola* abandona o cinema dicindo, segundo lembran as testemuñas presentes na sala: “ahora ya sé lo que es el cine gallego” (Ibíd.).

En Cambio 16 relátase coma segue a reacción do Gobernador:

O Gobernador Civil de Ourense ordenou á policía requisar as curtametraxes galegos exhibidas nas Terceiras Xornadas de Cine, ao día seguinte de terminado o certame, desenvolvido entre o 2 e o 8 de xaneiro. Os directores das películas deberon tamén prestar declaración na comisaría, onde no curso do interrogatorio volveron proxectarse os documentais, pasando a continuación ao depósito do secuestro, mentres os seus autores eran postos en liberdade. O gobernador civil, que en repetidas ocasións tiña mostrado interese pola cultura galega e cuxas declaracións tiña comentado varias veces a prensa local, asistiu á sesión de clausura das xornadas, nas que se proxectaban todas as curtametraxes, abandonando a sala visiblemente anoxado ao terminar a proxección de “A TOLA” de Miguel Gato<sup>72</sup>.

Mesmo así os participantes do filme que se atopaban no evento fan un intento á desesperada. Segundo lembra Antonio Simón,

avisáronnos desa circunstancia membros da organización e collemos a copia debaixo do brazo e montamos nun *dous cabalos* cara á casa de Miguel Gato en Madrid, entón residíamos na capital porque tiñamos alí traballo,

---

<sup>72</sup> Cambio 16, 166 (1975). En castelán no orixinal: “El Gobernador Civil de Orense ha ordenado a la policía requisar los cortometrajes gallegos exhibidos en las Terceras Jornadas de Cine, al día siguiente de terminado el certamen, desarrollado entre el 2 y el 8 de enero. Los directores de las películas han debido también prestar declaración en la comisaría, donde en el curso del interrogatorio se volvieron a proyectar los documentales, pasando a continuación al depósito del secuestro, mientras sus autores eran puestos en libertad. El gobernador civil, que en repetidas ocasiones había mostrado interés por la cultura gallega y cuyas declaraciones había comentado varias veces la prensa local, asistió a la sesión de clausura de las Jornadas, en las que se proyectaban todos los cortometrajes, abandonando la sala visiblemente disgustado al terminar la proyección de “A TOLA” de Miguel Gato.”

para tentar evitar o secuestro da nosa obra, pero cando chegamos ao portal alí había dous policías de paisano que nos levaron a nós e á película á Dirección General de Seguridad. Nas dependencias preguntáronlle a Miguel, a min non se dirixiron, por que facía iso e que interese tiña no cine (Losada, Op. cit.).

Na comisaría da policía danlle a Miguel Gato un xustificante da decomisión do copión do filme, no que se pode ler: “Don José Miguel Gato Luaces, entrega en esta brigada, y a petición del Ecmo. Gobernador Civil de Orense, el copión del cortometraje A’TOLA, el cual es mandado a Orense. Para que conste se le entrega el correspondiente justificante en las oficinas de esta Brigada. Madrid a 10 de enero de 1975. (González, 1992, p. 184)” Unha vez requisada a película foi entregada nos arquivos da Dirección Xeral de Seguridade en Madrid onde se perde o seu rastro para sempre. Xa en democracia Miguel Gato aproveita o seu traballo en televisión para tentar rastrexar nos arquivos de TVE e do NO-DO mais de xeito infrutuoso e, como quere que a película foi rodada en 16 mm. reversible, a propia copia servía de negativo, polo que o filme considérase hoxe perdido, de maneira que os asistentes ao pase de Ourense son as únicas testemuñas do filme.

Mais o interese d’*A tola* non se cingue ao lamentable episodio de censura que vimos de relatar, pois as poucas persoas que foron quen de ver a fita, xa for como participantes na súa realización, ou como espectadores das Xornadas, falan dun filme cinematograficamente suxestivo, no que á forte carga política, acompañaba un importante exercicio de estilo que o arredaban do simple panfleto. Nestes termos se expresa o sempre esixente César Antonio Molina:

A TOLA, secuestrada polo Tribunal de Orde Pública despois da súa exhibición nas III Xornadas (...). Sobre un conto de Taxes, unha metáfora da opresión política de Galiza, e a pesar de ter un carácter marcadamente panfletario, é unha cinta moi coidada e de certos xogos técnicos bastante ben conseguidos (Molina, 1976)<sup>73</sup>.

Miguel Castelo, quen participou na rodaxe facendo a foto fixa, lembra como “unha especie de mito, era unha película realmente dura, representaba unha metáfora sobre a opresión política na época da ditadura” (Díaz, 2011) namentres Manuel Abad, do grupo

---

<sup>73</sup> En castelán no orixinal: “A TOLA, secuestrada por el Tribunal de Orden Público despues de su exhibición en las III Xornadas (...). Sobre un cuento de Taxes, una metáfora de la opresión política de Galicia, y a pesar de tener un carácter marcadamente panfletario, es una cinta muy cuidada y de ciertos juegos técnicos bastante bien conseguidos.”

Imaxe, que non participa no filme mais asiste ao pase como espectador, evoca coma segue as sensacións que lle suscita a proxección d'*A tola*: “era un filme impresionante, nunca esqueceré a súa montaxe imparabile e a imaxe dos falanxistas a petar casa por casa na porta, que tentei reproducir no meu filme *Flores tristes*” (M. Abad, Op. cit.). Estas son as pegadas que nos deixa *A tola*, un filme que pasa á historia do cinema galego polo ominoso capítulo censor que remata coa súa desaparición mais que, vistas as testemuñas existentes, acadara relevancia de seu polos seus méritos estritamente cinematográficos.

#### Ficha técnica

*Ano:* 1974

*Duración:* 18 min.

*Formato de gravación:* 16 mm.

*Dirección:* Miguel Gato

*Guión:* Xavier Iglesias, Miguel Gato e Antonio F. Simón, a partir dun conto de Francisco Taxes.

*Cámara:* Xavier Iglesias

*Foto Fixa:* Miguel Castelo

*Intérpretes:* Sury Sánchez, José Redondo, Manuel Bermúdez, Octavio Malumbres, Eladio Sotillo, J.E. Díaz Noriega, Fernando Morán.

#### 3.3.3.2. Antonio F. Simón

Moi próximo ao mundo do teatro, Antonio F. Simón desenvolve un importante labor multidisciplinar vencellando o seu labor escénico ás distintas producións cinematográficas das que fai parte.

O coñecemento global do teatro, como tamén un pouco o das artes plásticas, posibilitou que me desenvolvese no cinema tanto a un nivel técnico como a nivel humano dunha maneira tal que me permitiu saltarme un pouco a aprendizaxe previa das relacións artísticas (Hernández Les, 1976)<sup>74</sup>.

Mesmo así, Simón iníciase na realización con dúas curtametraxes en Súper 8 que

---

<sup>74</sup> En castelán no orixinal: “El conocimiento global del teatro, como también un poco el de las artes plásticas, me posibilitó desenvolverme en el cine tanto a un nivel técnico como a nivel humano de una manera tal que me ha permitido saltarme un poco el aprendizaje previo de las relaciones artísticas”.

lle serven de primeiro contacto co medio cinematográfico. Trátase de *Obsesión* (1973) e *Primer amor* (1974), adaptación, esta última, dun relato homónimo de Samuel Beckett, no que expón una visión grotesca do amor situado entre a comedia e a traxedia. Na rodaxe d'A *tola* ten un papel relevante ao traballar de guionista e axudante de dirección do filme mais o seu labor principal neste e outros traballos da época é como produtor. O labor organizativo e loxístico que vén desenvolvendo na súa práctica teatral trasládalo ao cinema, na procura de financiamento, equipo técnico e humano e localizacións para os filmes de Grea e varias das curtametraxes realizadas en 35 mm., das que falaremos no vindeiro epígrafe. Tal e como delatan as súas palabras recollidas na época, Antonio Simón amosa especial preocupación pola creación dunha estrutura organizativa, loxística e financeira de maior solidez que permitise fuxir da precariedade e o voluntarismo que acompaña o nacente cinema galego.

O novo percorrer polos ambientes e polos camiños alleos ao cinema industrial non significa que non haxa unhas canles de distribución e de produción. Aínda que se fagan curtametraxes en 16 mm. ou mesmo en 8, é evidente que custan diñeiro. É necesario, pois, crear non unha produtora, pero si algo que se asemelle a ela para unha boa administración do diñeiro. (Míguez, 1974)

Un dos proxectos máis repetidos na época é a creación dunha cooperativa de produción que se encargue en exclusiva da búsqueda de financiamento e profesionais para o desenvolvemento dos diferentes proxectos, namentres os cineastas ocuparíanse en exclusiva do apartado creativo. Este deseño de produción, aínda que nunha escala elemental, sitúa o seu horizonte nun cinema industrial no que se dá unha división efectiva do traballo e evita que o director teña que ser, tamén, produtor e distribuidor, tal e como acontecía en cinematografías economicamente febles como a galega. Así definía Simón as necesidades fundamentais do cinema galego na época:

A dificultade maior coa que nos enfrontamos agora é a do diñeiro. O medio de conseguir e localizar as achegas para unha produción e unha distribución é formar unha equipa de xente que se dedique exclusivamente a conseguir diñeiro e localizar as posibles canles de produción e distribución de maneira que non se atope o autor condicionado pola necesidade de facer unha curtametraxe que non custe máis de 10.000 pesetas. O autor ten outras esixencias, e debemos ter en conta que estas esixencias van en beneficio do produto a exhibir, da película en definitiva. Non se pode estar xogando con

nenos para maquillalos e facelos vellos, nin facer unas tomas dunha praia que non reúne as condicións do guión pero que está a catro kilómetros cando hai unha a 70 que reúne as características axeitadas. Todos estes problemas hai que eliminalos e elimínanse con diñeiro. Tampouco son millóns os que necesitamos para unha película. Preferimos facer varias curtametraxes en 16 mm. que vallan 100.000 o 200.000 pesetas que unha longa en 35 que custe 10 ou 12 millóns (Hernández Les, 1976).<sup>75</sup>

Finalmente, o autor de *Fendetestas* considera que outro problema básico destas obras fundacionais reside na ausencia de contacto real coa poboación, situando o despegue do cinema galego non tanto no momento no que se cheguen a realizar grandes filmes coma no intre no que un público máis ou menos masivo elixa o cinema galego fronte a outras opcións do mercado cinematográfico:

Eu penso que só pode existir un cinema galego cando exista un público que poida consumilo económica e culturalmente, que se sinta identificado con ese cinema, que precise ese cinema e que cando se proxecten dúas películas, a de [Alfredo] Landa e as nosas, elixan estas. Incluso digo máis: se existen cen películas do cine galego e non están amparadas máis que por unha minoría de señores aos que lles gusta facer cine, só será iso: uns señores aos que lles gusta facer cine. O cinema é un feito que compoñen os que o realizan e os que o ven (Ibíd)<sup>76</sup>.

En canto ao recorrente debate dos formatos, Antonio Simón será un claro defensor da necesidade de facer filmes en 35 mm. para poder chegar ás salas de cinema convencional e acceder así a un maior público potencial. Aínda na actualidade deféndese dos debates das Xornadas Ourense, nos que asume unha postura explícita a prol do formato profesional, lembrando as súas palabras alí:

Contra aqueles que falaban de que o cinema de esquerdas debía ser en

<sup>75</sup>En castelán no orixinal: “La dificultad mayor con que nos enfrentamos ahora es la del dinero. El medio de conseguir y localizar las aportaciones para una producción y una distribución es formar un equipo de gente que se dedique exclusivamente a conseguir dinero y localizar los posibles cauces de producción y distribución de manera que no se encuentre el autor condicionado pola necesidade de facer un corto que no cueste máis de 10.000 ptas. El autor tiene otras exigencias, y debemos tener en cuenta que estas exigencias van en beneficio del producto a exhibir, de la película en definitiva. No se puede estar jugando con niños para maquillarlos y hacerlos viejos, ni hacer unas tomas de una playa que no reúne las condiciones del guión pero que está a cuatro kilómetros cuando hay una a 70 que reúne las características adecuadas. Todos estos problemas hay que eliminarlos y se eliminan con dinero. Tampoco son millones los que necesitamos para una película. Preferimos hacer varios cortometrajes en 16mm. que valen 100.000 o 200.000 ptas que un largo en 35 que cueste 10 o 12 millones”

<sup>76</sup>En castelán no orixinal: “Yo pienso que sólo puede existir un cine gallego cuando exista un público que pueda consumirlo económica y culturalmente, que se sienta identificado con ese cine, que necesite ese cine y que cuando se proyecten dos películas, la de [Alfredo] Landa y las nuestras, elijan éstas. Incluso digo más: si existen cien películas del cine gallego y no están respaldadas más que por una minoría de señores que les gusta hacer cine, sólo será eso: unos señores que les gusta hacer cine. El cine es un hecho que componen los que lo realizan y los que lo ven”.

Súper 8 eu dicía, *o cine de esquerdas non ten medida, ten historia e ten argumento e iso é o que é de esquerdas*. Houbo unha polémica moi grande e chamáronnos de todo e sempre me sentín maltratado. O cine é de esquerdas ou de dereitas en función do que trata e canto máis grande sexa o formato máis capacidade haberá de que o vexa a xente. (A. Simón, comunicación persoal, 13 de maio de 2015)

#### 3.3.3.2.1. *Paff...!*

Logo de realizar *Fendetestas* (1976) en 35 mm., Simón decide voltar ao Súper 8 para realizar unha caste de comedia visual que leva por nome *Paff...!* (1978) e que recuperamos no curso desta investigación ao atoparmos o negativo orixinal, en 8 mm., no taller de Suso Montero quen, como vimos no capítulo correspondente, conserva no seu estudio obras propias e alleas desta xeración en perfecto estado. A copia orixinal da película foi depositada no arquivo do Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI) para a súa catalogación, restauración e arquivo mais, no momento en que escribimos estas liñas, todavía non dispoñemos dunha copia dixitalizada do mesmo, razón pola cal temos que nos remitir ás declaracións do propio Simón arredor do filme:

A idea de *Paff* era divertirme. A historia é a dun home ao que lle gusta inflar globos, un tipo con melena que podemos identificar coma un hippy ao que lle gustaba soñar, mais cada vez que inchaba un deles estoupaba. Ao pouco dáse de conta de que sempre hai preto un tipo de óculos escuros, chapeu, traxe, gravata e maletín e tenta escapar del pero o globo sempre remata estoupando. Na seguinte secuencia vese ao home nunha bicicleta inchando outro globo pero tamén estoupa e ao abrirse o plano vemos que é un tándem e na parte de atrás está novo o fulano. Finalmente chega a un sitio no que hai un montón de xente inchando globos e pensa, “esta é a miña, aquí é o sitio”. Ponse a inflar o globo definitivo pero tamén lle estoupa e atópase de fronte co fulano, que tira as gafas e o chapeu, solta a melena e vemos que é el mesmo. (Ibíd.)

#### Ficha técnica

*Ano:* 1978

*Duración:* 10 min.

*Formato de gravación:* Súper 8

*Dirección, guión e montaxe:* Antonio F. Simón



*Fotografía:* Xesús Montero

*Intérpretes:* Pedro Morlán, Sixto.

### 3.3.3.3. Francisco Taxes

O escritor Francisco Manuel Taxes Prego (A Coruña 1940 – 2003) desenvolve na década dos setenta unha incansable actividade cultural que o levan a tocar as máis variadas disciplinas artísticas, sempre desde o seu bo facer como literato. Principalmente coñecido como dramaturgo, escribe en 1971 *O velorio*, unha influente peza teatral que pon en escena en 1978 por medio da compañía Troula, que funda canda Antonio F. Simón, obtendo un importante éxito de crítica e público. Asemade, fai parte dos colectivos de arte experimental A Carón e Galga, no que partilla espazos con outros escritores e artistas que procuran superar a tradicional fenda que arreda o feito artístico da esfera pública e social. Xa consolidado como autor teatral, fai parte da Xeración Abrente, tamén coñecida como Grupo de Ribadavia, que se dá a coñecer durante esta década nas Mostras de Teatro Abrente de Ribadavia. Mais a personalidade inqueda de Taxes achégano ao mundo do celuloide unha vez máis, arredor do Club de Cine Amateur, no que traba contacto con Díaz Noriega, Miguel Gato, Enrique Baixeras e Antonio F. Simón, fundamentalmente.

O seu labor, máis aló dalgún cameo ocasional como actor, caso de *Fendetestas*, fica cinguido ao seu traballo como guionista e autor de obras adaptadas. Xa se falou d’*A tola*, adaptación dun conto inédito do propio Francisco Taxes, cuxa forza reside en parte na poderosa metáfora política que contén o relato orixinal. En 1976, realiza o guión d’*O cadaleito*, de Enrique Rodríguez Baixeras, adaptando un relato de Ánxel Fole titulado “A caixa do morto”.

O seu carácter independente e o feito de pertencer a unha xeración anterior ao dos demais cineastas da época fai que se desentenda dos áridos debates que vimos arredor de cuestións infraestruturais, centrando o seu discurso na necesidade dun cinema que sacie as ansias expresivas do(s) seu(s) autor(es) ao tempo que se faga partícipe da construción dun pobo cuxo crecemento depende, en palabras de Taxes, do desenvolvemento da súa lingua e cultura propias. Na seguinte declaración, publicada nun debate de La Voz de Galicia, semella querer arredarse de interminables discursos que prescriben o sendeiro a seguir pola arte composta de sons e imaxes en movemento:

Quero fuxir do tópico ao uso se é posible. Plantexamentos? Ceibar os

paxariños e as serpes que levamos dentro e que nos cantan ou pican ata facerse insoportables. Dicirlle a aquel home que eu penso así, que aquilo non é así, que vexo isto ou o outro así, que aquilo non é así ou non debera selo. E sempre, claro está, baixo un punto de vista persoal e discutible, sen infalibilidades dogmáticas e criterios inamovibles. Trátase de contar, dicir. Senón falo, estoupo. O que quero contar neste intre non é o que dixen onte, nin o que poderei dicir mañá, porque cada laio, cada bico, cada bágoa, son respostas diferentes a unha motivacións concretas, tendo en conta que non reacciono sempre do mesmo xeito cara a situacións parellas, en intres diferentes, baixo distintos estados de ánimo. Funcións? Nin máis nin menos que as de calquera outro cine do mundo no respectivo contexto. Transcribo un dos puntos do comunicado dos cineastas galegos en Ourense. “O noso cine, para selo, haberá de basearse na total liberdade de creación, o que admite, por suposto, a utilización do medio como instrumento de militancia política”. É a presenza da lingua e a cultura galega no discurso filmico cara a unha definitiva afirmación popular (Piñeiro, 1977).

#### **3.3.4. O salto aos 35 mm.**

Cara a 1975 comeza a tomar forma o proxecto que se cre decisivo para unha primeira introdución do cinema galego no circuíto de exhibición convencional. Trátase da realización de catro curtametraxes feitas en galego e en 35 mm., un fito histórico que conta tan só co precedente de *Retorno a Tagen Ata*, asinada por Eloy Lozano, en Ourense, en 1974. Aínda que tradicionalmente o proxecto se asocia coa figura do produtor Víctor Ruppen, o labor organizativo que precede a realización dos filmes corresponde, de inicio, a Antonio F. Simón. Para financiar a adaptación de “O bosque animado” de Wenceslao Fernández Flórez, Simón bosquexa un deseño de produción segundo a cal a suma necesaria para a realización do filme ascende ás 500.000 pesetas. Logo de conseguir unha metade da cantidade do dono da compañía Morgan de Madrid, onde Simón colabora como programador, acode á casa de Ruppen, que xa financiara naquela altura varias curtametraxes do Grupo Imaxe, e este achégalle a cantidade restante. Unha vez finalizado *Fendentestas* xorde a idea, consensuada entre os membros de Grea e Enroba, e o propio mecenas do proxecto, Víctor Ruppen, de realizar dúas curtametraxes máis que permitisen compor un tríptico en 35 mm. que amosase no exterior as enerxías creativas do cinematógrafo galego. Realízanse así *O cadaleito*, de Enrique Baixeras, e *O herdeiro*, de Miguel Gato. Esta última, de moi curta duración, finalízase por baixo do orzamento estimado, e coa cantidade restante, xa en 1977,

Miguel Castelo asina *O pai de Migueliño*.

Unha vez finalizadas as catro curtametraxes comézase a falar con distribuidoras e salas de cinema de todo o Estado para proxectalas fóra de Galiza como filme unitario. Así o lembra Enrique Rodríguez Baixeras:

A intención dos catro filmes de 35 mm. era facer unha longametraxe (...), produciunas Ruppen coa idea de xuntalas nun só filme para vendelo e entrar nos circuítos coma “Contos galegos” ou “Historias galegas”, e vendelo fóra, en España, na Arxentina... (E. Baixeras, comunicación persoal, 17 de abril de 2013).

Porén, segundo lembra Miguel Castelo, o proxecto do filme unitario non chega a concretarse máis ca nunha soa ocasión:

[Trátase] dunha idea que nunca se levou a cabo. Só nunha ocasión, no Festival de Burgos, que organizaban os colegas de LECAS Films, a voltas tamén co súa iniciativa de produción e distribución en Castela-León, proxectáronse baixo o título “Cuentos de Galicia. (M. Castelo, comunicación persoal, 8 de abril de 2014)

A pesar de estaren realizadas no formato estándar do cinema comercial da época non resulta doado para os novos cineastas galegos atopar un oco en carteleiras do Estado e, en palabras de Víctor Ruppen, as catro curtametraxes en 35 tan só se encontran co público en pases esporádicos, moitas veces pola propia mediación do aparelador coruñés quen, nesa altura, emprende tamén iniciativas empresariais relacionadas coa exhibición cinematográfica:

Os 35 mm. xuntáronse nun filme pero non chegou a moverse moito. Había un circuítos de proxectar curtas antes dos filmes, pero non chegou a nada a cousa. Despois cando eu me metín na parte do cine comercial, os Alphaville en Madrid e os Valle Inclán en Galicia, xa pasara moito tempo e xa non tiña moito sentido proxectalas, aínda así proxectáronse unha vez nos Goya da Coruña, e outra nos Valle Inclán de Coruña e Santiago de Compostela, pero sempre en datas moi sinaladas. Tamén o mercou a televisión que si que pagou por elas, foron os únicos que pagaron. (V. Ruppen, comunicación persoal, 15 agosto de 2013).

No caso galego compróbase certa unha das teses sostidas nos fértiles debates de Ourense. Lembramos as palabras de Luis Álvarez Pousa, un dos principais

organizadores das Xornadas, nun texto retrospectivo publicado en 1983 no que repasa a produción galego dos setenta:

O 16 mm. (...) polas súas posibilidades técnicas e económicas, así como polas características infraestruturais do circuíto galego, se chegou a considerar nas xornadas ourensáns coma o axeitado para un proxecto global de cine galego. (Álvarez Pousa, 1983)

Deste xeito, para levar as curtametraxes de Castelo, Simón, Gato e Baixeras aos numerosos centros exhibidores espallados pola xeografía galega, chégase á conclusión de que é máis razoable unha conversión ao 16 mm. Así lembra o proceso o autor d'*O pai de Migueliño*, Miguel Castelo:

Deuse un contrasentido porque as películas que se fixeron en 35 mm. ao ver que eran solicitadas por pequenas localidades que non tiñan salas de cine, eu encargueime de que se reducisen a 16 mm. por unha cuestión de distribución, pois era máis doado que houberse proxectores nos centros de exhibición ou levabámolo nós portátil. Daquela un paso que se consideraba profesional acaba sendo un soporte intermedio para chegar ao 16 mm. para eses lugares sen sala de cine. (M. Castelo, comunicación persoal, 8 de abril de 2014).

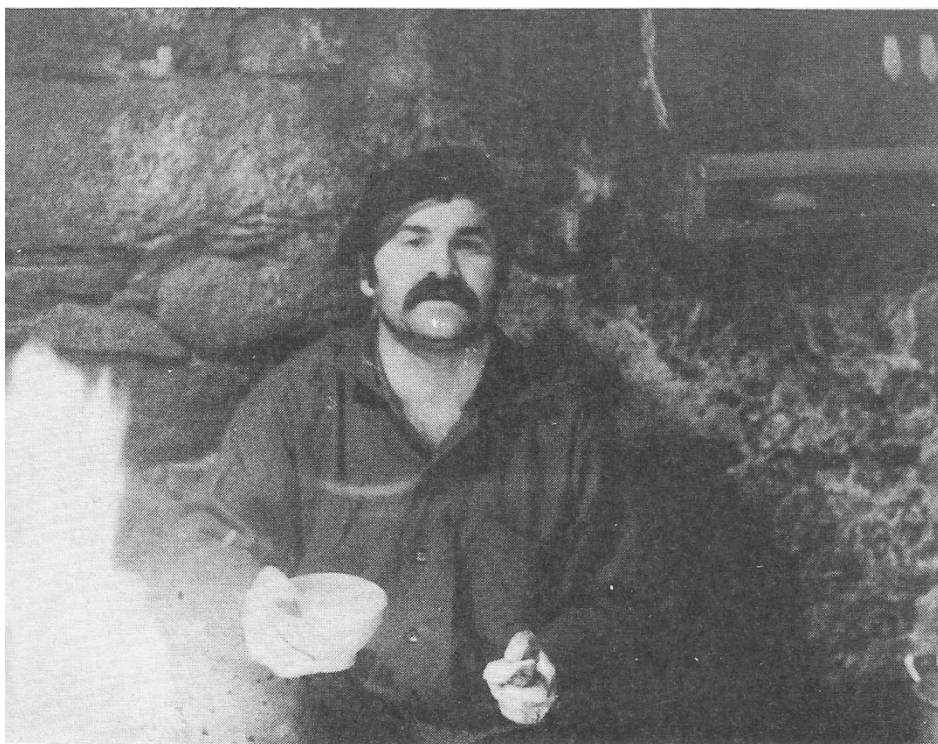
#### 3.3.4.1. Fendetestas

Como se dixo máis arriba a primeira das obras emprendidas xorde por iniciativa de Antonio F. Simón e toma como base o celeberrimo texto de Wenceslao Fernández Flórez “O bosque animado”. No conto, Xan de Malvís, máis coñecido como Fendetestas, vese movido polas circunstancias económicas da postguerra a converterse en salteador de camiños. Lembramos o fragmento da obra orixinal (Fernández Florez, 1987) que explica o momento no que o protagonista decide converterse en bandoleiro:

Xan de Malvís, máis coñecido por Fendetestas, pensou, unha vez que enchía de pinas un saco remendado, que aquela espesura (a da Fraga de Cecebre) podía moi ben albergar un bandoleiro. Non é que Xan de Malvís vise en tal detalle un complemento romántico da áspera umbría; máis ben apreciou a inexistencia do bandido como unha vacante que podía ser cuberta. E adxudicouse a praza<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> En castelán no orixinal: “Xan de Malvís, más conocido por Fendetestas, pensó, una vez que llenaba de piñas un saco remendado, que aquella espesura (la de la Fraga de Cecebre) podía muy bien albergar a un bandolero. No es que Xan de Malvís viese en tal detalle un complemento romántico de la hosca umbría; más bien apreció la inexistencia





**Imaxe 24. *Fendetestas* (1976)**

Na primeira parte da fita Simón procura un achegamento sociolóxico ao contexto do protagonista, un rural subdesenvolvido onde Xan de Malvís traballa a xornal e ten serias dificultades para a simple subsistencia polo que pouco a pouco vese abocado á figura de asaltante de camiños, tornando axiña unha figura mítica, o Fendetestas. A continuación o filme, seguindo o espírito do libro, narra o día a día deste home no bosque, onde vive e gáñase a vida á busca de incautos viandantes, con encontros ocasionais coa benemérita e outros elementos do imaxinario colectivo como a Santa Compañía ou unha pantasma coa que trabala unha cómica amizade.

A nivel de linguaxe cinematográfica trátase dun filme de convencional factura, cunha montaxe funcional e actores que, aínda sendo limitados, non fan renxer o conxunto dada a escaseza de diálogos que Simón ofrece aos personaxes. Se cadra o maior logro do filme reside na sinxeleza do seu relato, composto por planos longos e escasas puntos de inflexión, e a ausencia de música extradiexética que, como acontece acotío nas producións da época, tentase enfatizar ou folclorizar a imaxe. O *Fendetestas* de Simón arrédase unha miga do espírito do texto orixinal pois, finalmente, os elementos realistas –contexto económico, presenza da paisaxe e do medio natural, condicionantes sociais do protagonista– impoñíñense fronte aos elementos máis esotéricos

---

del bandido como una vancante que podía ser cubierta. Y se adjudicó la plaza”.

tradicionalmente asociados co agro galego –Santa Compañía e referencias ao alén– que, estando presentes na curtametraxe, ceden protagonismo.

Nun repaso á obra de Simón para a serie “Cineastas coruñeses”, publicado polo Faro de Vigo na década dos oitenta, analízase a posible relación entre cinema e teatro na obra de Antonio Simón:

A dirección de actores é para el similar á do teatro: a diferenza é que lles fala durante a filmación (porque non usa son directo), dándolles datos para dean máis de si. Aproveita os imprevistos, imprimíndolles novas orientacións. Prefire os planos longos e o ritmo sintético. (Faro de Vigo, 1981)<sup>78</sup>

*Fendetestas* obtén o Premio do xurado e da crítica no IV Certame Internacional de Filmes Curtos Cidade de Huesca (1976).

#### 3.3.4.2. O herdeiro

*O herdeiro* (1976), baixo a dirección de Miguel Gato, conta a historia dun vello facendado que falece, provocando que o seu fillo viaxe da cidade á aldea, onde familia e veciños tentan persuadilo para que fique e se manteña á fronte do seu herdo. O filme tenta, por unha banda, analizar as forzas vivas do rural galego e, pola outra, reflexionar sobre a fin da cultura campesiña e o comezo dun novo xeito de organización social asentado nas cidades.

A narración do filme bota man de recursos expresivos propios da narrativa clásica da época. No inicio vemos como un coche de gama alta se adentra nunha pista asfaltada froito da concentración parcelaria namentres escoitamos unha peza de Johnny Rivers que descubrimos diexética ao remate da secuencia, cando comprobamos que está a soar na radio do coche. O plano simboliza a entrada da modernidade e a cultura de consumo na ancestral paisaxe rural galega. Para o resto da fita Gato bota man dunha posta en escena convencional, con quedos diálogos adoito seguidos pola cámara en lentas panorámicas que procuran integrar os personaxes co fondo natural da paisaxe. A morosidade do relato contrasta coa curta duración da fita, apenas 15 minutos, que impiden o desenvolvemento de historia e personaxes e fai que o espectador fique coa sensación ter presenciado apenas o arranque dunha longametraxe. Así o reconece o

---

<sup>78</sup> En castelán no orixinal: “La dirección de actores es para él similar al teatro: la diferencia es que les habla durante la filmación (porque no usa sonido directo), dándoles datos para den más de sí. Aprovecha los imprevistos, imprimiéndoles nuevas orientaciones. Prefiere los planos largos y el ritmo sintético”.



propio Gato cando expresa que “é unha película errada, porque o tema é demasiado importante para desenvolvelo en trece <sup>79</sup> minutos, quedando a idea un pouco simplificada e, en certa medida, confusa<sup>80</sup> (Quiroga, 1983)”. Do mesmo xeito se expresa César Antonio Molina: “*O herdeiro*, sobre a decadencia da pequena burguesía galega, parece ser un avance doutra cinta máis longa. Apenas hai tempo a dicir algo e a cinta queda como aboiando, confusa”<sup>81</sup> (Molina, 1976).

Semella darse unha descompensación entre as posibilidades técnicas e materiais aos que o cine galego pode aspirar nesa altura e a linguaxe cinematográfica empregada, propia dun filme de industria para o que non se dan as condicións obxectivas. Mesmo así rescatamos d’*O herdeiro* o emprego de continuos travellings como elemento anovador na habitualmente funcional sintaxe cinematográfica da época. “É un dos movementos de cámara que máis me gustan. Paréceme a maneira idónea tanto para achegarme como para afastarme dun personaxe ou obxecto. (Hernández Les, 1976)<sup>82</sup>”

*O herdeiro* obtén o premio do Instituto de Cultura Hispánica no IV Festival Internacional de Filmes Curtos Cidade de Huesca (1976).

#### 3.3.4.3. O cadaleito

Parte das carencias d’*O herdeiro* son trasladables ás demais curtas en 35 mm., entre as que se atopa *O cadaleito* (1976) de Enrique Rodríguez Baixeras. Baseado ao igual ca *O documento* nun relato de Ánxel Fole, conta cunha adaptación para a pantalla doutro asiduo colaborador de Enroba, o dramaturgo Francisco Taxes, a quen lle debe o ton trágico e violento do filme, xa presente n’*A tola*. O filme lévanos a unha Galiza ancestral e subdesenvolvida, encarnada na historia de vinganza do administrador dun pazo cara a dous ladróns de pouca monta. Cun resultado menos satisfactorio, *O cadaleito* mantén varias das constantes presentadas por Baixeras n’*O documento*, empezando pola recorrencia á obra de Fole, cuxa representación crítica da organización social do agro galego chega por medio da sátira e a introdución do castelán como símbolo de poder das clases que detentan os medios de produción. A introdución de pequenos fragmentos de música clásica, desta volta unha obertura de Carl Philipp

---

<sup>79</sup> Realmente son quince.

<sup>80</sup> En castelán no orixinal: “es una película fallida, porque el tema es demasiado importante para desarrollarlo en trece”

<sup>81</sup> “En castelán no orixinal: “*O herdeiro*, sobre la decadencia de la pequeña burguesía gallega, parece ser un avance de otra cinta más larga. Apenas hay tiempo a decir algo y la cinta queda como flotando, confusa”

<sup>82</sup> En castelán no orixinal: “Es uno de los movimientos de cámara que más me gustan. Me parece la manera idónea tanto acercarme como de alejarme de un personaje u objeto.”

Emanuel Bach, tan caras ao cineasta de Ribadeo, e a cita chabroliana do empezo do filme no que presenciamos un paulatino achegamento á aldea, desde planos moi afastados até o pazo no que se ha desenvolver a acción<sup>83</sup> remítenos ao universo referencial do que o autor xa dera conta n' *O documento*. Porén o filme resulta, en termos xerais, escuro e torpe no seu desenvolvemento cunha perda da frescura e vivacidade que caracterizaba *O documento*. Aventurámonos a situar a fenda entre os dous filmes nun elemento nuclear para calquera filme de ficción: a dirección de actores e a dobraxe. N' *O documento* cóntase con actores non profesionais, en moitos casos veciños ou visitantes ocasionais que aparecen no filme a xeito de divertimento. Así o lembra o artigo de Daniel Salgado para o xornal El País “Prohibido rodar en gallego” que rememora o proceso azaroso de selección de actores para o filme:

Ao centro daquela rodaxe chegou Juan López Rico de casualidade. "Eu era amigo de Enrique desde a infancia", conta, "e estáballe axudando na produción da curtametraxe; quen ía protagonizala competía en traíñas e o día da gravación non apareceu. Así me subín eu á árbore". "Que me tiro, que me tiro", repetía o actor, mentres curas, mestres e outros personaxes, maiormente encarnados por xentes do lugar, pasaban por debaixo. Incluído Juan Antonio García Díez, que máis tarde exercería de ministro con Adolfo Suárez e que daquela veraneaba en Ribadeo. "Pero en realidade, eu nunca vin a película e o cinema non consta no meu currículum", asegura rindo López Rico<sup>84</sup> (Salgado, 2011).

---

<sup>83</sup> “Gustábame moito Chabrol naqueles tempos, que en moitos filmes inicia cunha panorámica e logo vaise achegando en planos que se acercan ao lugar onde vai ter lugar a historia”. (E. Baixeras, comunicación persoal, 17 de abril de 2013)

<sup>84</sup> En castelán no orixinal: “Al centro de aquel rodaje llegó Juan López Rico de casualidad. "Yo era amigo de Enrique desde la infancia", cuenta, "y le estaba ayudando en la producción del corto; quien iba a protagonizarlo competía en traineras y el día de la grabación no apareció. Así me subí yo al árbol". "Que me tiro, que me tiro", repetía el actor, mientras curas, maestros y otros personajes, mayormente encarnados por gentes del lugar, pasaban por debajo. Incluído Juan Antonio García Díez, que más tarde ejercería de ministro con Adolfo Suárez y que entonces veraneaba en Ribadeo. "Pero en realidad, yo nunca he visto la película y el cine no consta en mi currículum", asegura riendo López Rico .”



**Imaxe 25. *O cadaleito* (1976)**

A presenza do actor amateur e as dificultades para realizar unha dobraxe profesional condicionan desde o inicio a dirección de actores de Baixeras que outorga a cada un dos personaxes do filme pequenas frases a xeito de interxeccións ou comentarios nas que se detecta un esmero por recoller as escollas dialectais e o sotaque propios da Mariña lucense. Podemos afirmar que n' *O documento* hai unha maior adaptación do rexistro cinematográfico empregado aos medios de produción dos que se dispón e, a pesar das evidentes carencias técnicas, o filme chega até os nosos días pleno da vida e a frescura que só o actor non profesional pode achegar.

Porén, para *O cadaleito* Baixeras conta con actores que, sen excesiva experiencia, contan xa cunha bagaxe ante a cámara e en consecuencia, o guión atópase inzado de diálogos dramatizados nos que o resultado final depende da dirección de actores e a capacidade de dicción e expresión do elenco participante. Ao xulgar de quen isto escribe é precisamente neste apartado onde se visibiliza a fenda que arreda o filme de industria das posibilidades obxectivas de produción existente na Galiza da época, dando como resultado unha obra laboriosa pero de desenvolvemento ríxido e ton acartonado que non funciona nin como produto de entretemento nin como documento de época.

#### 3.3.4.4. O pai de Migueliño

Miguel Castelo (Freás de Eiras – Ramirás, 1946) fai parte desde un inicio do ambiente cinematográfico da cidade da Coruña e, se ben colabora en diversos proxectos

tanto do grupo Imaxe –axudante de produción en *Illa*– ou de Grea –foto fixa para *A tola*– mantén sempre certa independencia.

Eu nunca pensara entrar no mundo do cine, estaba interesado pola cultura en xeral e quería aprender. A min daquela gustábame a radio e o meu imaxinario narrativo procedía principalmente do mundo da radio. (...) Máis tarde aprendería eu a facer radio, no xénero da información e do magazine, da man dun amigo, Adolfo Rivas, que sabía todo sobre o guión, o tempo, o ritmo e a condución radiofónicas. O caso é que eu andaba no grupo e, unha que aparece Ruppen, e con el a posibilidade de rodar, pois tamén participo do privilexio (M. Castelo, comunicación persoal, 8 de abril de 2014).

Antonio Simón, que fixera a produción d’*O herdeiro* lembra que

o filme de Gato finalmente custa menos do orzamentado e co remanente dásele unha oportunidade a Castelo para facer cinema. O orzamento daba para unha peza curta duns dez minutos que debía gravarse en tan só tres días, finalmente levou cinco días e aínda sen rematar (A. Simón, comunicación persoal, 13 de maio de 2015).

O proxecto adáptase nun principio ás reducidas marxes de produción ofrecidas por Ruppen e Simón. Trátase dunha adaptación do relato de Castelao *O pai de Migueliño*, incluído no seu libro “Cousas” (1929) que atinxe de xeito sintético un dos grandes dramas colectivos do pobo galego, a emigración. O relato céntrase na figura dun neno, Migueliño, que agarda o regreso dun pai que apenas viu e que tan só reconece por unha foto que preside a casa familiar. O meniño vai coa súa nai ao peirao onde desembarcan os emigrantes retornados, mais deixamos aquí que sexa o propio relato de Castelao (1995, pp. 81-83) quen narre o que acontece:

Os "americanos" xa estaban desembarcando. Migueliño e a súa nai agardaban no peirán do porto. O corazón do rapaz batíalle na táboa do peito e os seus ollos esculcaban nas greas, en procura do pai ensoñado.

De súpeto avistouno de lonxe. Era o mesmo do retrato ou aínda mellor portado, e Migueliño sinteu por el un grande amor e canto máis se achegaba o "americano", máis cobiza sentía o rapaz por enchelo de bicos. ¡Ai!, o "americano" pasou de largo sen mirar para ninguén, e Migueliño deixou de quere-lo.

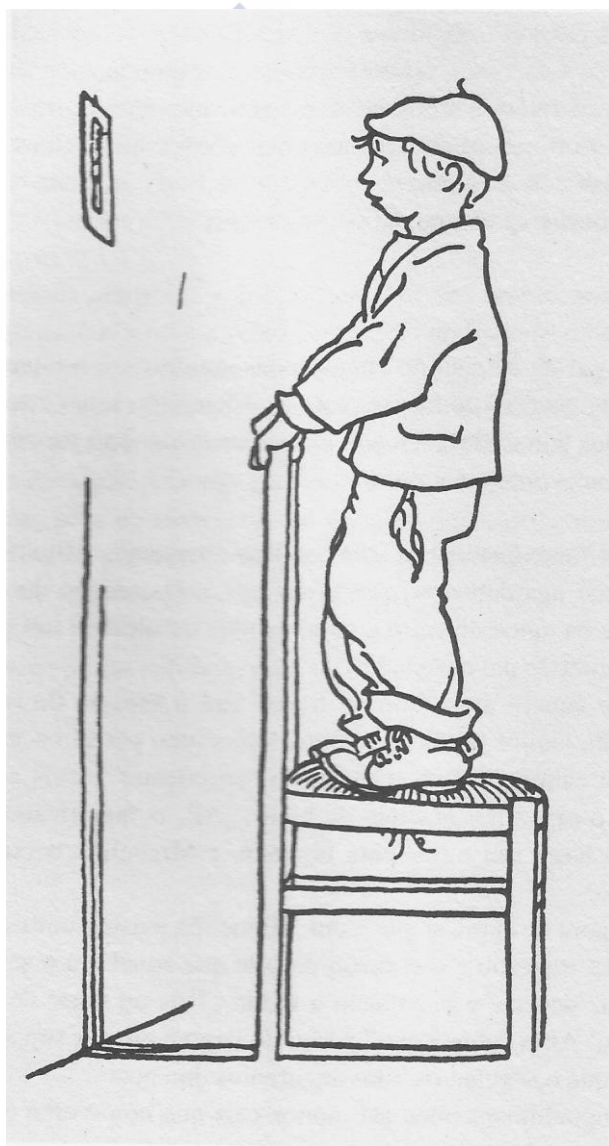
Agora si, agora si que o era. Migueliño avistou outro home moi ben

traxeadado e o corazón dáballo que aquel era o seu pai. O rapaz devecíase por bicalo a faltar. ¡Tiña un porte de tanto señorío! ¡Ai!, o "americano" pasou de largo e nin tan siquera reparou que o seguían os ollos angurentos dun neno.

Migueliño escolleu así moitos pais que non o eran e a todos quixo tolamente.

E cando esculcaba con máis anguria, fíxose cargo de que un home estaba abrazando á súa nai. Era un home que non se parecía ó retrato; un home moi flaco, metido nun traxe moi floxo; un home de cera, coas orellas fóra do cacho, cos ollos encoveirados, tusindo...

Aquel si que era o pai de Migueliño.



**Imaxe 26. Ilustración de “O pai de Migueliño”, incluído en *Cousas*, de Castelao.**

Dáse como vemos, no propio texto de base, unha impugnación do relato oficial da



emigración á América e da figura triunfadora do indiano, que se ben existe, non representa a meirande parte dos retornados. A capacidade de síntese inherente ás “Cousas” de Castelao permite a Castelo condensar en apenas 12 minutos unha historia con non poucas implicacións históricas e políticas que desembocan na súa opera prima. A narración de Castelo é sumamente transparente e sinxela e apenas difire do texto orixinal:

O groso da historia, que na película é un flash-back, un recordo, pertence ao conto; despois eu engadinlle unha primeira e terceira parte. É dicir, un Migueliño, xa mozo, no momento de iniciar a súa viaxe á emigración, desde o seu departamento do tren, recorda cando aínda sendo neno foi agardar, en compañía da súa nai, a seu pai que regresaba de América e non precisamente como e agardaba (García Fernández, 1985, p.251)<sup>85</sup>.

Este pequeno recurso narrativo, de acabado algo torpe no filme, acada certo interese en termos sociolóxicos pois enlaza as dúas grandes correntes históricas da migración galega, unha primeira cara a América e unha segunda, en tempos do Franquismo, cara a Europa. Pero máis aló deste recurso narrativo, resolto de maneira confusa, as cualidades do filme cínguense a saber adaptar con transparencia un relato alleo sen acadar a imaxe unha independencia significativa fronte ao texto de orixe. Así o lembra unha reseña publicada en La Voz de Galicia en 1979:

A condensación da historia queda ben explicada na tamén condensación de imaxes, que se ven moi favorecidas polo colorido dos recantos galegos. Isto non quere dicir, porén, que a película estea ben conseguida. Pensamos que o único momento realmente a ter en conta é a secuencia do peirao, na que Migueliño e a nai agardan ao pai que nunca chega. Un afeccionado de montaxe e novas imaxes darían máis ritmo a esta curtametraxe da que “non estou –sinala Castelo- satisfeito dos resultados obtidos; o nefasto labor de produción e a miña inexperiencia foron as causas (Ibíd.)<sup>86</sup>.

Non todas as opinións son desfavorables e, Hernández Les, en Cinema 2002,

---

<sup>85</sup> En castelán no orixinal: “El grueso de la historia, que en la película es un flash-back, un recuerdo, pertenece al cuento; después yo le añadí una primera y tercera parte. Es decir, un Migueliño, ya mozo, en el momento de iniciar su viaje a la emigración, desde su departamento del tren, recuerda cuando todavía siendo niño fue a esperar, en compañía de su madre, a su padre que regresaba de América y no precisamente como él esperaba”.

<sup>86</sup> En castelán no orixinal: “La condensación de la historia queda bien explicada en la también condensación de imágenes, que se ven muy favorecidas por el colorido de los rincones gallegos. Esto no quiere decir, sin embargo, que la película esté bien conseguida. Pensamos que el único momento realmente a tener en cuenta es la secuencia del muelle, en la que Migueliño y la madre esperan al padre que nunca llega. Un aficionado de montaje y nuevas imágenes darían más ritmo a este corto del que “no estoy –señala Castelo- satisfecho de los resultados obtenidos; la nefasta labor de producción y mi inexperiencia fueron las causas”



rememora con entusiasmo algunhas pasaxes da curtametraxe:

En só 11 minutos Castelo apenas ten tempo de sinalar, en función duns trazos vigorosos, tenros, de mirada profunda, o problema de dúas xeracións *asoballadas* e vinculadas pola emigración. (...) A súa plasticidade potencia as claves suxeridoras da secuencia capital: aquela na que Migueliño agarda xunto coa súa familia a chegaba do pai no porto marítimo. Nese momento, a atmosfera non pode estar mellor conseguida nin o encadre pode ser máis perfecto: o xigantesco costado do buque que vomita aos emigrantes que regresan á súa terra no buque pantasma dun pesadelo histórico, dun fardo que arrastra “sine die” a alma galega alén dos mares e dos continentes. É unha secuencia totalizadora que nos lembra a Antonioni, dun ritmo interiorizado a partir dunha sutil aplicación do plano sonoro desdoblado dicotomicamente, quizais a mellor secuencia que temos visto no cinema galego<sup>87</sup> (Hernández Les, 1977, p.72).

En consecuencia, conclúe Hernández Les (1977), “Castelo realizou este filme que o avala como un dos máis prometedores cineastas da curtametraxe<sup>88</sup>”.

O filme viaxa, ao igual que o fixeran as demais curtametraxes en 35 mm., ao Certame Internacional de Filmes Curtos “Ciudad de Huesca”, onde obtén o premio da crítica en 1979, e acada tamén a Mención Especial na XIX Semana Internacional de Cinema de Barcelona, no mesmo ano.

#### 3.3.4.5. Saldo artístico e comercial do 35 mm.

Analizadas en conxunto, as catro curtametraxes en 35 mm. atopan non poucas concomitancias tanto a nivel formal como de discurso histórico-político. En termos xerais estamos a falar de pezas que toman como modelo estrutural a narrativa clásica do cinema de ficción, cunha estrutura sinxela composta por la estrutura de presentación-no-desenlace, e poucos riscos en termos de linguaxe cinematográfica. Ningunha das castro fitas busca o rexistro do real ou a difuminación dos lindes entre ficción e documental

---

<sup>87</sup> En castelán no orixinal: “En sólo 11 minutos Castelo apenas tiene tiempo de señalar, en función de unos trazos vigorosos, tiernos, de mirada profunda, el problema de dos generaciones asoballadas y vinculadas por la emigración. (...) Su plasticidad potencia las claves sugeridoras de la secuencia capital: aquella en la que Migueliño aguarda junto con su familia la llegada del padre en el puerto marítimo. En ese momento, la atmósfera no puede estar mejor conseguida ni el encuadre puede ser más perfecto: el gigantesco costado del buque que vomita a los emigrantes que regresan a su tierra en el buque fantasma de una pesadilla histórica, de un fardo que arrastra “sine die” el alma gallega allende los mares y de los continentes. Es una secuencia totalizadora que nos recuerda a Antonioni, de un ritmo interiorizado a partir de una sutil aplicación del plano sonoro desdoblado dicotómicamente, quizá la mejor secuencia que hemos visto en el cine gallego”.

<sup>88</sup> En “Cinema 2002”, febrero de 2007. En castelán no orixinal: “Castelo ha realizado este filme que lo avala como uno de los más prometedores cineastas del cortometraje”

que si procuran varias da producións galegas en Súper 8 ou 16 mm. feitas na altura. Semella que o formato dos 35 mm., leva aos cineastas a tentar xogar sobre seguro, con historias lineais, doadas de enxergar para un público amplo e unha posta en escena transparente que exporte alén das fronteiras do país algúns dos temas centrais cos que, adoitado, se relaciona o imaxinario colectivo galego: subdesenvolvemento, emigración, caciquismo, supersticións.

Porén, a escasa capacitación técnica e artística dos profesionais implicados nas catro curtametraxes lastran o resultado final destas obras, especialmente en todo o que ten a ver coa dirección de actores. Detéctase un desfase importante entre as posibilidades materiais dun cinema economicamente pobre e o modelo de produción empregado, similar ao do cinema comercial. Téntase facer cinema de industria sen industria e os filmes resultantes chegan a ollos de hoxe como intentos voluntariosos propios do filme de escola.

En termos de contido volve a caerse nos lugares comúns de boa parte desta xeración, que busca a conservación dos elementos diferenciais da cultura galega de xeito exclusivo no eido rural. Atopámonos pois con catro curtametraxes campestres, que se reparan na paisaxe como elemento formal e decorativo máis ca coma unha compoñente política. Os temas atinxidos remiten aos grandes traumas atemporais do pobo galego, cuxa orixe se remonta en moitos casos séculos atrás: o sistema de herdanzas, o caciquismo, as supersticións, os bandoleiros, o éxodo. Tan só o remate d'*O pai de Migueliño*, que suxire unha relación das dúas grandes correntes migratorias, semella ligar o relato ao tempo presente, neste caso a segunda gran migración en dirección a outras partes do Estado ou a Europa, cuxos efectos son palpables no mesmo tempo histórico no que se realiza a fita. A ausencia de referencia algunha ao ámbito urbano exportan a imaxe dunha Galiza ancorada no rural, que semella non querer afrontar as contradicións dos novos tempos.

Non embargantes, as catro curtametraxes obteñen certo recoñecemento alí onde son proxectadas, *Fendetestas* obtén o premio da Crítica e o Xurado en Huesca, *O herdeiro* o premio do Instituto da Cultura Hispánica no mesmo certame, *O cadaleito* gaña o Premio Mikeldi de Bilbao e *O pai de Migueliño* repite en Huesca e obtén unha mención especial en Barcelona. Asemade, son seleccionados en diversos festivais estatais e internacionais, por pór só un exemplo, *O pai de Migueliño* proxéctase ao longo do ano 1979 en Valladolid, Xixón, Bilbao, Donostia, Madrid, Londres, Utrech, Oberhausen e

Moscova.

Dentro do territorio galego celébranse proxeccións esporádicas en diversos festivais e salas de cinemas, mais o escaso reporte de beneficios impide emprender novos proxectos ficando as catro curtametraxes en 35 mm. como unha illa na produción cinematográfica da década, non retomándose a realización en formato profesional até 1984, en pleno período de normalización lingüística e cultural, co lanzamento das primeiras subvencións públicas ao cinema da Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia.



## 4. Redes de distribución

Un cinema como o realizado na Galiza dos anos setenta, nun formato subestándar que –coa excepción das mentadas realizacións en 35 mm. – non pode entrar nun circuío de exhibición convencional, debe procurar un circuío de distribución paralelo que, partindo do voluntarismo de cineastas e centros de exhibición, permita un contacto real dos filmes realizados co seu público obxectivo, isto é, a poboación real do país.

Os novos espazos de exhibición foxen por completo do estándar na época para a proxección cinematográfica. Estamos a falar de asociacións culturais e de veciños, cineclubs, teleclubs, sindicatos, parroquias, escolas... Xérase nesta altura unha rede descentralizada de espazos de exhibición que, ás marxes dos mecanismos de control do Estado, posibilita un fluxo máis ou menos regular de proxeccións ao longo do fragmentado territorio galego. As sesións adoitan contar coa presenza dos directores de cada fita que, ao remate do pase, abren un coloquio co público asistente. “Tiñamos un listado de asociacións de veciños e culturais, mandabamos unha carta coas tarifas, levabamos as películas, presentacións e coloquios. Por toda Galiza.”, lembra Carlos Piñeiro (Comunicación persoal, 7 de febreiro de 2013). Outro dos membros de Imaxe, Manuel Abad rememora a experiencia:

Nós queríamos salvar o mundo e logo de rematar os filmes faciamos un proceso de distribución paralelo. Iamos cos Súper 8 e os proxectores a poñer os filmes nos cineclubs. E cando ás veces había tan só 4 ou 5 persoas flipabamos de que non viñera máis xente e igual nin entendían o noso entusiasmo ou militancia. (M. Abad, comunicación persoal, 20 de agosto de 2012).

Tal e como vemos, a creación dun circuío paralelo precisa nun inicio da achega de tempo e diñeiro por parte dos propios cineastas que, nos máis dos casos, non obteñen unha compensación económica que chegue nin a cubrir gastos. Para encher este oco que, como veremos no apartado dedicado ás Xornadas de Ourense, figura en todo momento como unha das preocupacións centrais da xeración, créanse distintas estruturas de distribución cinematográfica, entre as que destaca Rula, Difusora Cultural Galega:

Elabórase un pequeno catálogo que se envía ás Casas de Cultura, agrupacións culturais (aínda non existía a figura da “asociación”; era ilegal), centros de ensino, comisións de festas, etc. de toda Galicia. E vanse atendendo as solicitudes que se producen, enviando as copias, ou levándoas en man, caso de que houbera que facer presentación e coloquio. (M. Castelo, comunicación persoal, 8 de abril de 2014)

Ao non conservarse un listado de centros de exhibición aos que se teñen enviado as copias dos filmes, xa for en Rula ou noutras iniciativas similares, non resulta doado identificar con claridade os distintos espazos que compoñen esta rede informal de distribución cinematográfica. Moitos dos cineastas aluden á presenza dos teleclubes, locais creados polo goberno franquista nas parroquias do rural e destinados, como o seu propio nome indica, á reunión dos veciños para poder veren en conxunto a televisión. No seu momento de creación, 1960, supón un evidente sistema de control, dado que a mensaxe ideolóxica fica monopolizada por unha única canle de televisión, dedicada en boa medida á propaganda institucional do Réxime. Porén, a simple construción de espazos destinados á proxección colectiva ao longo da dispersa estrutura poboacional galega, fai posible o seu uso para outra caste de contidos alternativos, sempre que se contase coa cooperación dalgún veciño comprometido coa causa cultural e cinematográfica.

No caso das cidades as posibilidades son maiores pola existencia de diversos centros culturais, moitas veces creados polo Estado, nos que de xeito máis ou menos clandestino, aprobeitanse as infraestruturas instaladas para a proxección do nacente cinema galego. Tal e como lembra o cineasta Juan Cuesta (Comunicación persoal, 27 de abril de 2015), natural da Coruña, “especialmente importantes eran na época as asociacións de veciños como espazos de cultura que fuxían da censura, hoxe dáse unha reivindicación dos barrios mais xa daquela eran fundamentais para a nosa xeración.”

Pero máis aló das iniciativas que vimos de sinalar, que precisan dunha militancia por parte de cineastas e organizadores dos espazos de exhibición, existen dúas redes fundamentais que permiten un primeiro acceso dos filmes realizados co seu público obxectivo. Referímonos, por unha banda, a rede de cineclubs de Galiza e, pola outra, aos festivais de cinema, fundamentalmente a aqueles destinados ao cinema afeccionado ou amateur. Mención aparte reciben as Xornadas de Cine de Ourense, cuxa entidade vai moito máis aló da mera proxección dos filmes realizados, e que analizaremos

pormenorizadamente dentro deste capítulo.

#### 4.1. O FENÓMENO CINECLUBISTA

A historia dos cineclubs remóntase aos albores do cinema, en concreto á Francia dos anos 20, na que un grupo de intelectuais extenuados pola sobreabundancia de filmes teatrais ou obras que se limitan a ofrecer unha reprodución mimética do real, abren espazos para a proxección de filmes que son considerados polos seus promotores dignos da consideración do cinema como arte autónoma. Os cineclubs pioneiros entenden desde un inicio o fenómeno coma un espazo para a reflexión activa do público e, en consecuencia, ao remate das proxeccións realízanse coloquios e debates arredor dos avances observados en termos de linguaxe cinematográfica. En concreto, en 1920, o teórico e director francés Louis Delluc será o responsable de dirixir o primeiro cineclub da historia, ao que acompaña, en termos teóricos con “Le journal du Ciné-club”, unha pequena publicación periódica na que se achegan reflexións verbo dos filmes proxectados e que constitúe a primeira revista dedicada en exclusiva á crítica cinematográfica. Asemade, os nacentes cineclubs cumpren con outra función esencial que han manter ao longo de todo o século, especialmente naqueles Estados ou réximes políticos dominados polo control e a censura, isto é, permitir a proxección de obras que, por razóns políticas ou de corrección moral, fican prohibidas. Un caso emblemático témolo c’O *acoirazado Potemkin* cuxas primeiras proxeccións en París, en 1926, realízanse a través da rede de cineclubs.

A experiencia dos cineclubs franceses espállase axiña por outros países da contorna entre os que se atopa, naturalmente, o Estado español. As primeiras experiencias nacen da Residencia de Estudiantes madrileña arredor da Gaceta Literaria Hispanoamericana, e conta entre os seus organizadores con importantes membros do movemento surrealista como Luis Buñuel ou Salvador Dalí e outros artistas de renome como Rafael Alberti. O propio cineasta ourensán Carlos Velo, que estuda nesa altura en Madrid, visita acotío a asociación, na que entra en contacto coa obra de cineastas claves na xestación do seu imaxinario creativo, como Robert Flaherty, Jean Painlevé ou Alexander Dovjenko.

No caso galego, as primeiras referencias dun asociacionismo similar veñen dos tempos da Segunda República, máis en concreto do Grupo Ars de Lugo, onde, durante os anos 1935 e 1936 proxéctanse numerosos filmes que atinxen importantes riscos formais e ideolóxicos: “As súas sesións eran os domingos pola mañá e tiñan lugar no Círculo das Artes. O grupo Ars conseguíu proxectar importantes filmes documentais e



de vangarda, terminando a súa breve vida con obras de Flaherty, Epstein e Eisenstein. (Semana do Cine de Lugo, 1982).”

Logo da derrota da Fronte Popular na Guerra Civil e a instauración do réxime ditatorial de ideoloxía fascista, as canles para a distribución descentralizada de cinema péchanse por completo. Non será até comezos da década dos cincuenta cando agrome unha experiencia decisiva que terá non poucas réplicas ao longo de todo o Estado. Falamos do Cineclub Universitario de Salamanca, fundando por Basilio Martín Patino, que acada un renome sen precedentes non só por permitir o acceso a diversas obras ou movementos cinematográficos que non chegaban ás pantallas convencionais, senón tamén por converterse nun centro de reflexión e debate arredor da situación do cinema español, dando lugar ás célebres Conversas de Salamanca, das que fan parte os grandes nomes que han renovar o panorama cinematográfico na década dos cincuenta e que achega unha célebre sentenza do cineasta comunista Juan Antonio Bardem, que sintetiza á perfección os espírito crítico destes encontros (Aristaco et al., 1989):

O cinema español é: Politicamente ineficaz.

Socialmente falso.

Intelectualmente ínfimo.

Esteticamente nulo.

Industrialmente raquítico.<sup>89</sup>

A partir da experiencia salmantina créanse numerosos cineclubs por todo o territorio asinándose, xa en 1963, baixo o mandato de Manuel Fraga Iribarne como Ministro de Información e Turismo, unha orde que regula o funcionamento dos cineclubs españois e da Federación de Cineclubs. Vívense anos dun certo aperturismo do réxime que, no apartado cinematográfico, se materializa no nomeamento de José María García Escudero como Director Xeral de Cinematografía e Teatro. A pesar da súa fidelidade ao réxime, García Escudero promove unha serie de políticas destinadas á renovación do cinema español para tentar equiparalo aos novos cinemas que, seguindo o ronsel da *Nouvelle vague* francesa ou o *Free Cinema* británico, estaban a mudar por todo o planeta os modos de expresión cinematográficos. Amais de abrandar o código de censura existente, o que permite o acceso ás pantallas do país dalgúns das principais

---

<sup>89</sup> En castelán no orixinal: “El cine español es: Políticamente ineficaz. Socialmente falso. Intelectualmente ínfimo. Estéticamente nulo. Industrialmente raquítico.”

obras dos novos cines a nivel internacional, desenvólvese unha política de subvencións de proxectos e fornecemento tecnolóxico e financeiro da Escola Nacional de Cinematografía, da que saen os principais cineastas do que se deu en chamar Novo Cine Español.

Neste clima caracterizado por un certo aperturismo cultural, nacen os primeiros cineclubs galegos fundados como tales. Segundo os datos dos que se dispoñen o primeiro deles xorde en Ourense en 1952 (García Fernández, 1985, p. 424), ao que lle segue o Cineclub de Pontevedra, fundado en 1955 e o do Círculo das Artes de Lugo, en 1957. En 1955 téntase crear unha Federación Galega de Cineclubs para a coordinación e intermediación entre asociacións e entidades distribuidoras, se ben o proxecto non se materializa oficialmente até 1983.

Non resulta doado cuantificar ou identificar con certeza a identidade e actividade de todos e cada un dos cineclubs que, desde os anos cincuenta en diante, poboan o país galego. Seguindo un cadro de elaboración propia publicado por Emilio Carlos García Fernández para a súa *Historia do Cinema en Galicia*, no período que vai de 1964 a 1980 o número de entidades pasa dos 9 cineclubs de 1965 aos 47 de 1980 (García Fernández, 1985, p. 425), o que fala dunha crecente incidencia da actividade desta caste de asociacións culturais que, en paralelo ao auxe do cinema galego, experimenta na década dos setenta un incremento exponencial da súa actividade. Reproducimos a continuación o cadro íntegro deseñado por García Fernández (Lámina 1):

Ano	Españois	Galegos
1964	132	-
1965	145	9
1966	155	-
1967	167	-
1968	183	8
1969	244	9
1970	-	10
1971	448	11
1972	495	9
1973	499	13
1974	540	13
1975	772	13
1976	846	20
1977	943	25
1978	990	-
1979	1.057	33
1980	1.168	47

**Lámina 1. Cineclubs galegos e españois no período 1964-1980.**

En canto ao tamaño de cada un dos cineclubes, non contamos con datos exhaustivos de número de socios e espectadores de cada unha das asociacións. Sabemos da grande incidencia social que acada o Cineclube da S.E.U. na comunidade universitaria de Santiago de Compostela. Aproveitando, como era habitual na época, as estruturas dunha entidade vertical do Estado como a falanxista S.E.U. (Sindicato Español Universitario), o cineclub acada en poucos anos a cifra de 700 abonados que, segundo indica Ezequiel Méndez (Comunicación persoal, 18 de agosto de 2012), o seu fundador e programador, era a maior de todo o Estado no seu momento. O Cineclube da S.E.U. mantén a súa actividade de 1961 a 1965, ano no que os seus promotores deciden abandonar as estruturas do Sindicato falanxista e pasan a integrarse na Asociación Fotográfica Compostelá, cuxa actividade se mantén até 1975, ano no que desaparece. Mais para enxergar a incidencia do movemento cineclubista na vida cultural galega dos anos sesenta e setenta, citamos a continuación a identidade doutros cineclubs que, dun xeito

máis ou menos continuado, desenvolven a súa programación na capital de Galiza no período indicado: Cineclub “Santiago”, A.N.U.E. (Asociación Nacional de Universitarios Españois), Cineclub Universitario dos Colexios Maiores, Cineclub Universitario Intercolexial, Xelmírez, La Salle ou Colexio Maior Manuel Peleteiro.

Pero máis aló da actividade fabril do movemento cineclubista compotelán, condicionado en boa medida pola presenza dunha comunidade universitaria dinámica e fortemente politizada, existen durante este período cineclubs consolidados nas sete grandes cidades galegas, e tamén noutras vilas e cabeceiras de comarca nas que acadan unha gran relevancia. Destacamos neste apartado o Cineclub de Carballiño, fundado en 1969, que promove a cultura cinematográfica na bisbarra de Arenteiro, o Cineclub Valle Inclán de Lugo, animado desde os seus inicios por Carlos Varela, ou o Cineclub Adega de Vilagarcía de Arousa, que enceta a súa actividade en 1976.

No tocante á incidencia directa destas asociacións na distribución e exhibición do cinema feito en Galiza nos anos setenta, se ben non contamos con datos concretos e exhaustivos, sabemos polas declaracións dos cineastas implicados, que estas entidades funcionan durante toda a década como a principal fiestra exhibidora da nacente xeración. Mención aparte merece, obviamente, o Cineclub Padre-Feijoo, organizador canda a Agrupación Cultural Auriense das Xornadas de Cine de Ourense.

No caso da Coruña, berce de boa parte dos colectivos cinematográficos do momento, destaca o cineclub Aldebarán, situado nos sotos do edificio do Movemento Nacional, na praza de Pontevedra, que proxecta de xeito semiclandestino títulos prohibidos do cinema internacional –fundamentalmente obras soviéticas e pertencentes ao Terceiro Cinema latinoamericano–, canda as primeiras manifestacións do cinema galego. Algúns mozos pertencentes ao grupo Imaxe como Xavier Villaverde ou Xosé Manuel Villanueva fan parte do traballo programador deste cineclub que lles serve, ao tempo, como ventá de acceso á produción internacional que non chega ás carteleiras comerciais.

#### **4.2. FESTIVAIS DE CINEMA**

A segunda canle de acceso da nacente cinematografía galega ás pantallas de cinema constitúeno os diferentes festivais e certames de cinema que, durante toda a década, se celebran en distintas localidades do país. Á hora de falarmos deste tipo de eventos, cómpre facer tres grupos no referente á capacidade de penetración das producións galegas na súas respectivas programacións: Festivais convencionais, Mostras de Cinema

Galego e Festivais de cinema amateur.

#### **4.2.1. Festivais de cinema profesional**

Incluínos baixo este paraugas conceptual a aqueles certames destinados á exhibición de obras cinematográficas profesionais do panorama internacional que, logo de seren proxectadas en salas e festivais doutros países ou rexións, chegan por vez primeira ás cidades galegas grazas a esta caste de certames. Neste tipo de festivais o nacente cinema galego, realizado as máis das veces en formatos non profesionais e sen o prestixio mediático que outorga o pase en certames internacionais, apenas conta cun espazo propio.

O principal evento desta índole bota a andar na cidade da Coruña en 1973, e leva por nome Festival de Cine de Humor, formando parte da súa xunta directiva José Ernesto Díaz Noriega, un dos seus principais artífices canda Luis Álvarez de Sancho. Trátase dun festival cun evidente sesgo temático, que procura achegar á Coruña aquelas obras pertencentes ao xénero da comedia, entendido nun senso amplo, que sobrancean no panorama internacional. A pesar de situar a súa programación nunhas coordenadas en principio alleas ao cinema galego do momento, a presenza de Díaz Noriega na súa xunta directiva e a implicación, cara a finais da década, do produtor Víctor Ruppen no aspecto organizativo e infraestrutural, fai que algunhas das obras do nacente cinema galego cheguen a través deste certame ás pantallas coruñesas. En 1976 proxéctanse *O herdeiro*, *O cadaleito* e *Fendetestas* e, en 1977, baixo a coordinación de Miguel Castelo, proxéctanse as obras pertencentes ao catálogo de Rula, Difusora Cultural Galega, dentro dunha sección que levou por título “Cinema das Nacionalidades”. Xa en 1979, un ano antes da defunción do festival, proxéctanse as curtametraxes *Os oleiros*, de Eloy Lozano, *¿Por que marchamos?*, do Grupo 4, *Circos* e *Aos meus queridos pais que me estarán escoitando* de Xavier Villaverde e unha retrospectiva dedicada á obra de José Ernesto Díaz Noriega

#### **4.2.2. Mostrs de cinema galego**

Cara a finais de década dos setenta, unha vez que o volume e a calidade dos filmes realizados en Galiza acadara unha certa entidade, desde distintas vilas e cidades organízanse mostras puntais para a difusión das producións existentes por todo o país. Tal e como recorda Miguel Castelo (Comunicación persoal, 8 de abril de 2014), promotor de Rula:

Cando máis demanda había era no mes de maio, pola celebración das

Letras Galegas, e tamén polas festas das localidades, principalmente cando entre os seus organizadores había persoas interesadas noutras manifestacións da cultura, alén das orquestras de baile.

A existencia de Rula durante esta última etapa da década fai que, nos máis dos casos, os filmes proxectados sexan os que figuran no catálogo da distribuidora, que detallaremos nun posterior apartado.

Un evento central neste senso será a I Mostra Xeral do Cine Galego, organizada polo Patronato do Cine Galego, que ten lugar o 15 de xullo de 1977 no cine Goya da Coruña. No evento proxéctanse dúas das producións máis sólidas do grupo Imaxe, como son *Illa* e *A ponte da verea vella*, canda as catro curtametraxes en 35 mm. producidas por Ruppen, acadando un importante eco mediático e sonado éxito de público. Seguindo o modelo do evento celebrado nos cines Goya comezan a proliferar por todo o país pequenas mostras destinadas a amosar as principais obras realizadas polos mozos cineastas. En xaneiro de 1977, na localidade lucense de Foz, celébrase a *I Mostra de Cine Galego*, organizada pola Asociación Cultural O Britón, na que se proxectan *Fendetestas* e *O herdeiro*. En febreiro de 1979, na localidade das Pontes, ten lugar a *Semán do Cine Galego* na que se proxectan as obras do catálogo de Rula. En setembro deste mesmo ano, en Lugo, o Grupo Fotocinematográfico Fonmiñá celebra a *I Semán de Cine* na que se proxectan as catro curtametraxes en 35 mm. financiadas por Ruppen. Esas mesmas curtametraxes centran a *I Semán de Cine de Autor* celebrada en Parga (Lugo), baixo a organización da Asociación de Veciños Raexera, en marzo de 1980. Xa en maio de 1980, o Cineclube Abertal de Vigo celebra as *I Xornadas de Cine Galego* nas que se realiza unha escolma da produción máis recente. Para rematar o repaso, que non se pretende exhaustivo pois son moi numerosas as iniciativas deste senso que agroman en localidades de todo o país, volvemos a 1979, en concreto ao mes de agosto, no que a distribuidora Rula organiza no salón de actos do Colexio Salesianos un multitudinario evento baixo o nome de *Cine galego, encontro coas obras e os autores*, no que ademais de proxectárense os filmes do catálogo deseñado por Miguel Castelo, organízanse diversas mesas de debate nas que participan boa parte dos protagonistas da escena cinematográfica do momento: Miguel Gato, Enrique Baixeras, Antonio Simón, Eloy Lozano, Miguel Castelo, Xavier Villaverde, Carlos Piñeiro, Xosé Manuel Villanueva, Uxío Fernández, Cabanas Cao, Víctor Ruppen, Luis Gayol, Félix Casado, Suso Montero, Manuel Abad e Xavier Iglesias entre outros.



### 4.2.3. Festivais de cinema amateur

Os certames dedicados á exhibición de cinema amateur ou afeccionado constitúen un fenómeno único dentro do círculo de festivais cinematográficos existente na altura pois, sitúan a súa criba fundamental no formato cinematográfico empregado. Deste xeito, tan só terán cabida aquelas obras realizadas en anchos de paso destinados ao cinema non profesional, ficando fóra do certame as filmacións estritamente familiares ou domésticas, mais tamén aqueles filmes que teñen unha finalidade comercial ou sitúan o seu horizonte nunha hipotética profesionalidade. Esta peculiar liña de programación, común á meirande parte dos festivais amateurs, mantense intacta desde as primeiras agrupacións que xorden en Cataluña a comezos dos anos trinta, e supoñen un espazo privilexiado para a exhibición das primeiras obras dos grupos de cinema galego dos setenta. A pesar de falta de coincidencia ideolóxica entre as obras dos Lupa, Enroba ou Imaxe, abertamente críticas co sistema político e económico imperante, e os festivais amateurs, adoito neutrais politicamente cando non coniventes co sistema, os primeiros experimentos dos Ruibal, Piñeiro, Baixeras e compañía coinciden, no aspecto técnico, coas condicións esixidas desde os distintos certames amateurs que agroman por todo o territorio galego. Repasamos a continuación os principais festivais desta índole existentes en Galiza durante o período de referencia, salientando a presenza de filmes galegos dentro das súas respectivas programacións.

#### 4.2.3.1. Concurso de Cine Amateur de Vigo

O primeiro evento de cinema amateur celebrado en Galiza terá lugar en Vigo en 1963 e conta coa organización da Agrupación Fotográfica Galega de Vigo. A pesar de que a súa actividade non terá gran continuidade no tempo, debemos consignar a súa existencia, tanto por constituír o primeiro exemplo desta caste de certame en Galiza, como por atoparse na xénese do Festival de Cine Amateur da Coruña. Na edición de 1963, organizada por Rafael Luca de Tena, como vimos o gran *cineísta* galego canda Díaz Noriega, os tres grandes premios corresponden a outros tantos cineastas da Coruña. En concreto obtén o primeiro premio *Revista 8* de José Ernesto Díaz Noriega, o segundo *Las horas de la ciudad* do tamén coruñés Miximino Santurio e o terceiro *Rififiada* do herculino Lino Rodríguez Madero. Así o lembra Miguel Castelo (Op. cit.):

O primeiro festival galego de cine amateur faise en Vigo, da man de Luca de Tena. Entretanto na Coruña, os “cineístas”, denominación que

proven da tradición do cinema amateur catalán, directamente vinculada ao Centre Excursionista de Catalunya nos primeiros anos 30, decidiran agruparse baixo o nome de Club de Cine Amateur. Mais como nesa primeira edición de Vigo a maioría dos participantes son coruñeses, e arramplan con todos os premios, Luca de Tena ve que non ten sentido facer alí o festival, e pasa a se facer na Coruña.

#### 4.2.3.2. Festival de Cine Amateur da Coruña

Logo do éxito acadado polos amateuristas coruñeses no certame olívico, os membros da Sociedade Fotográfica da Coruña de Educación e Descanso crean unha sección dedicada ao Cinema Amateur, da que José Ernesto Díaz Noriega será o principal animador. En xuño de 1963 convócase o I Festival de Cine Amateur, de ámbito estatal, no que participan 37 cineastas que achegan un total de 60 filmes. A partir deste ano e de xeito ininterrompido até 1971, o Festival de Cinema Amateur, que desenvolve as súas actividades no salón de actos do Colexio dos Dominicos nun inicio e, máis adiante, na Cámara de Comercio, acada carácter internacional, medrando en número de participantes dun ano para outro. O certame ofrece, asemade, un espazo para os principais cineístas galegos que, en moitos casos, se dan a coñecer por vez primeira ante o público, entre os que podemos destacar ao prolífico Carlos Fernández Santander.



**Imaxe 27. Cartel do I Festival de Cine Amateur da Coruña (1963)**

Por cuestións cronolóxicas, o festival amateur da Coruña apenas ten incidencia sobre a produción dos tres colectivos que centran a nosa investigación, acollendo tan só a proxección en 1971, ano de remate do certame, da opera prima do Equipo Lupa, *Catro x catro*. Porén, a influencia do movemento amateurista sobre a nova xeración de cineastas será relevante. Por unha banda, o Club de Cine Amateur, serve de escola informal para varios dos futuros cineastas como é o caso de Miguel Gato, Antonio F. Simón, Miguel Castelo ou Enrique Baixeras, que sinalan este espazo como clave á hora de se familiarizar cos enxeños técnicos da arte cinematográfica. Ao tempo, o principal dinamizador do amateurismo coruñés, Díaz Noriega, xoga un papel fundamental como mentor da nova xeración.

#### 4.2.3.3. Festival de Cinema Afeccionado de Lugo

En 1967, no Círculo das Artes da capital lucense enceta outra singular iniciativa de exhibición do cinema realizado en formato non profesional. Baixo o nome de “I Festival Nacional de Cinema Afeccionado” celébrase, coincidindo coa festividade do San Froilán, a primeira edición dun certame no que se proxectan 56 obras de todo o Estado. Ao ano seguinte, o festival muda significativamente na busca de filmes realizados por cineastas galegos ou por autores españois residentes en Galiza. Trátase do I Festival Galego de Cine Afeccionado, unha experiencia única que non se ha repetir, e que se concreta nun programa de 15 filmes de autores galegos. Así resume unha publicación posterior do certame as dúas edicións iniciais do festival lucense:

Os dous primeiros Festivais tiveron máis ben un carácter experimental, pois con eles tentáronse as posibilidades do mesmo nos ambientes rexional e nacional. A resposta á nosa convocatoria foi tan xenerosa e ampla que o Grupo Cinematográfico sentiuse alentado a continuar a vía emprendida e animado a estender o radio de acción deste Festival. O que os dous primeiros anos fora un acontecemento anecdótico dentro das actividades culturais máis importantes de Lugo, pola súa persistencia, pola súa calidade e pola súa expansión, primeiro dentro do territorio nacional e máis tarde fóra das nosas fronteiras. (Festival de Cine Aficionado de Lugo, 1970)<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> En castelán no orixinal: Los dos primeros Festivales tuvieron más bien un carácter experimental, pues con ellos se intentaron las posibilidades del mismo en los ambientes regional y nacional. La respuesta a nuestra convocatoria fue tan generosa y amplia que el Grupo Cinematográfico se sintió alentado a continuar la vía emprendida y animado a extender el radio de acción de dicho Festival. Lo que los dos primeros años había sido un acontecimiento anecdótico dentro de las actividades culturales más importantes de Lugo, por su persistencia, por su calidad y por su expansión,

Desde xeito, e tras recobrar o ámbito estatal en 1969, o Festival de Cine Afeccionado de Lugo acada en 1970 carácter internacional sen deixar por iso de recibir e proxectar obras pertencentes aos novos cineastas galegos. En 1972, proxéctanse algunhas das primeiras pezas do Equipo Lupa (*Mesturanza, Holocausto, Catro x catro*). En 1973, proxéctase a curtametraxe de Enrique Baixeras *Foie grass* e, xa en 1974, *A morte do mariscal*, do mesmo autor, que obtén o primeiro premio ao mellor filme galego. O certame cesa a súa actividade en 1975 para regresar aínda en 1978 e 1979, anos nos que son proxectadas e premiadas diversas obras galegas como *A fouce esquencida* (Benxamín Rey) ou *Aos meus queridos pais que me estarán escoitando* (Xavier Villaverde).

#### 4.2.3.4. Festival de Cinema Afeccionado de Vilagarcía de Arousa

Mais se hai un certame de cinema amateur que destaca na época polo seu dinamismo e a boa acollida que lle ten ofrecido aos novos filmes galegos ese é o Festival de Cinema Afeccionado de Vilagarcía de Arousa. O festival nace en 1973 ao redor do casino de Vilagarcía como un pequeno certame local de cinema afeccionado, no que se reciben algunhas fitas en 8 mm. e Súper 8 carentes de son, e outórganse diversos premios, mais sen realizárense exhibicións públicas dos filmes. Pero aos poucos, ao redor do festival, vaise xerando un peculiar ambiente cinematográfico co xurdimento de diversos cineastas que deciden comezar a filmar co obxectivo exclusivo de proxectaren as súas obras no Festival. Falamos fundamentalmente de tres nomes: Rafael Sabugueiro, autor de numerosísimas pezas documentais de carácter contemplativo, armadas case sempre cunha voz en off de ton didáctico nas que rexistra o patrimonio paisaxístico e arquitectónico da comarca; Jesús Méndez, cuxa obra oscila entre a comedia familiar na que abunda o uso do *slapstick* e a filmación documental do traballo, especialmente aquel que ten a ver co labor agrícola e mariñeiro; e Benxamín Rey, un cineasta autodidacta que, iniciándose no eido do filme etnográfico, ten realizado curtametraxes puramente ficcionais como *A fouce esquencida*.

Pero máis aló de xerar ao redor seu un interesante clima creativo do que agroman documentos patrimoniais significativos para a comarca do Salnés, en Vilagarcía proxéctanse pezas de moi diversos grupos e creadores galegos da década. Do grupo Imaxe proxéctase en 1976 *A fala do muíño mudo*, obtendo o premio ao mellor argumento dramático. En 1980, Xavier Villaverde obtén o primeiro premio ao filme

argumental por *Aos meus queridos pais que me estarán escoitando*. Fóra do noso obxecto de estudo atopamos tamén exemplos de cineastas singulares que atopan en Vilagarcía espazo para a difusión das súas primeiras obras como é o caso de Chano Piñeiro, cuxo *Os paxaros morren no aire* obtén o primeiro premio argumental de 1978, ou Juan Pinzás, que proxecta as súas obras primeirizas *Aconteceu en Galicia* (1978), *Mónica* (1978) ou *Reflexión* (1980). Tamén pasan pola cidade do Umiá numerosas obras do cineasta amateur Carlos Fernández Santander, de quen destaca *O desastre do Urquiola* (1976), ou os filmes etnográficos de Daniel González Alén e o seu Deza Cine Galego, son o caso d'*O santuario do Faro* (1978), *Lalín* (1978) ou *As fiadeiras de Zobra* (1981).

#### **4.3. XORNADAS DE CINE DE OURENSE**

Coincidindo en tempo cos anos de maior produción do cinema galego dos setenta (1973-1978) agroma na cidade de Ourense unha iniciativa central para a reflexión, bosquexo e impulso do feito cinematográfico en Galiza. Falamos das Xornadas de Cine de Ourense, un espazo que, para alén de exhibir as principais películas que se van realizando na década en Galiza, sitúase como o principal centro de reunión, debate e reflexión arredor dos vieiros que debe atinxir a (re)nacente filmografía galega. A iniciativa parte dos integrantes dun dos moitos cineclubs que, en tempos do Franquismo, poboan a cidade e permiten aos ourensáns achegarse a unha diversidade cinematográfica que lles era vetada pola carteleira comercial. Falamos do Cineclub Miño, no que os futuros promotores das xornadas acceden ao longo da década dos sesenta a manifestación claves na evolución da linguaxe cinematográfica, como son os clásicos do expresionismo alemán ou o neorrealismo italiano.

Esta experiencia desemboca, xa nos albores da década dos setenta, no cineclub Padre Feijoo, que comeza coma asociación universitaria, froito da iniciativa de estudantes mozos de Maxisterio e acaba en pouco tempo converténdose nun dos máis activos dinamizadores da vida cultural da cidade. Así lembra Luís Álvarez Pousa (2012), un dos principais promotores das Xornadas, a actividade desenvolvida polos cineclubs da época: “O desaparecido Café Bar Miño foi testemuña dúcias de veces do que as sesións de cineclub provocaban nun público que, á saída das proxeccións do cine Mary, facía dese espazo comercial un foro de debates cruzados. (p.138)”

##### **4.3.1. I Semán do Cine de Ourense**

En 1973 bota a andar a I Semán do Cine de Ourense, ao abeiro do cineclub Padre

Feijoo e cun equipo de organizadores que irá mudando co paso das edicións pero que terá como principais fazedores a Luis Álvarez Pousa e José Paz, e que conta tamén no seu equipo fundacional coa participación de Norberto Alcover, Emilio Losada e Alfonso Sánchez Izquierdo. A pesar de ser un proxecto aínda embrionario, as Xornadas asumen desde un inicio o seu labor programático no deseño e organización da nacente xeración de cineastas. Nun revelador texto de presentación da Primeira Semán, lévase a cabo unha somera análise crítica verbo da relación histórica do país galego co cinema (González, 1992):

Non cabe falar de cinema galego se de Galicia utilízase só paisaxe, escenarios e temas folclóricos. A melaza señoril de *La casa de la Troya* [Alejandro Pérez Lugín & Manuel Noriega, 1925] e o naturalismo literario de *El bosque del lobo* [Pedro Olea, 1970] non nos pertencen, nada noso teñen.

Fica lonxe, utópico, e loitemos por el, o tempo apacible en que Galicia poida achegar ao cinema a súa face lendaria, o seu ensoñamento e un peculiar sentimento da natureza e dos homes, tamén isto é realidade. A traxedia non acabará, desde logo, pero a traxedia substancial é sempre máis artística ca o drama dunha xeración, e máis duradeira.

Xa é alentador que se fale do noso cinema inexistente, dos nosos directores alienados, do que podería filmarse, do que xa se filma, de formulacións para un futuro (p.166)<sup>91</sup>.

Para rematar, unha memorable sentenza revela a desconfianza existente na época cara ao patrimonio cinematográfico galego ao tempo que denota unha consciencia de estar a construír case desde cero as bases dunha cinematografía nacional: “O cinema galego é a consciencia da súa nada: xa é algo (Ibíd.)<sup>92</sup>”.

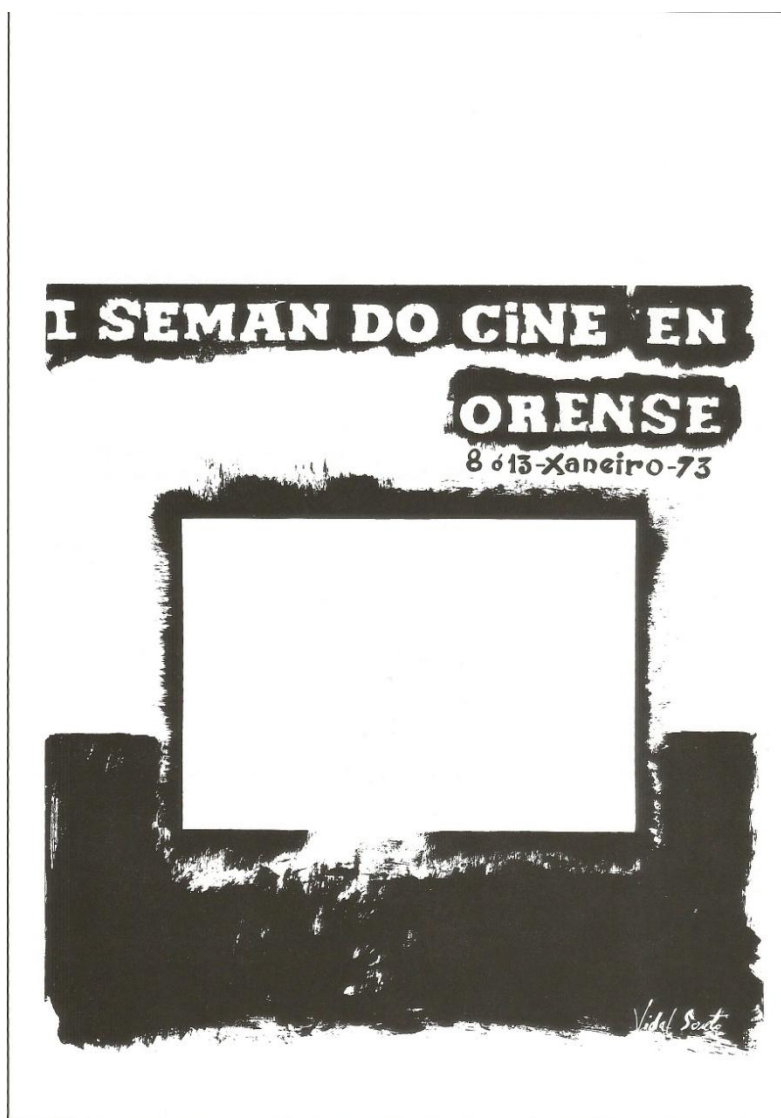
Nesta primeira edición bosquexase xa a estrutura que ha definir o funcionamento das futuras edicións das Xornadas. Por unha banda ábrese as portas ás novas producións galegas a seren proxectadas nas pantallas do cineclub, atopándose cun público atento e, en moitos casos, especializados. Nesta primeira edición proxéctanse as obras

<sup>91</sup> En castelán no orixinal: “No cabe hablar de cine gallego si de Galicia se utiliza sólo paisaje, escenarios y temas folclóricos. La melaza señoril de “La casa de la Troya” y el naturalismo literario de “El bosque del lobo” no nos pertenecen, nada nuestro tienen. Queda lejos, utópico, y luchemos por él, el tiempo apacible en que Galicia pueda aportar al cine su faz legendaria, su ensueño y un peculiar sentimiento de la naturaleza y de los hombres, también esto es realidad. La tragedia no acabará, desde luego, pero la tragedia sustancial es siempre más artística que el drama de una generación, y más duradera. Ya es alentador que se hable de nuestro cine inexistente, de nuestro directores alienados, de lo que podría filmarse, de lo que ya se filma, de planteamientos para un futuro.”

<sup>92</sup> En castelán no orixinal: “El cine gallego es la consciencia de su nada: ya es algo”.



fundacionais do Equipo Lupa: *Catro x catro*, *Holocausto*, *Mesturanza* e *A procesión das mortallas*. Paralelamente organízanse unha serie de relatorios ou mesas redondas para reflexionar e intercambiar impresións arredor de distintos aspectos que gardan relación co cinema, xa sexa no seu aspecto lingüístico e expresivo, ou na súa vertente organizativa e infraestrutural. Na I Semán de 1973 o principal convidado será Ezequiel Méndez, histórico programador do Cineclub Universitario de Santiago e membro dun equipo de filmación coñecido como Equipo 64, que desenvolve un relatorio titulado “Postulados para un cinema galego”.



Imaxe 28. Cartel da I Semán do  
Cine de Ourense (1973)

#### 4.3.2. II Xornadas do Cine de Ourense

As segundas Xornadas ourensás celébranse en 1974, data clave como vimos, no desenvolvemento dos distintos grupos e cineastas que animan a escena cinematográfica

galega. Neste ano coinciden en tempo os primeiros intentos tras da cámara do Grupo Imaxe e Enroba na Coruña, coas derradeiras filmacións do Equipo Lupa. Asemade, a celebración das primeiras xornadas e o visionado das obras fundacionais destes colectivos xeran un clima celebrativo que atrae a ilusión e as ansias creativas dun bo número de afeccionados que amosan o seu interese por apoiar os novos proxectos. Asemade, diversas publicacións periódicas, entre as que destaca a revista Cinema 2002, especializada no cinema marxinal e alternativo realizado nos últimos anos do Franquismo e os albores da Transición, comézanse a interesar polos cinemas das nacións sen Estado que conviven baixo o réxime ditatorial, achegándose a Ourense para dar conta das pequenas conquistas da nacente xeración.

As segundas Xornadas atópanse auspiciadas pola Agrupación Cultural Auriense, se ben a equipa organizativa non muda substancialmente. Nesta edición comeza manifestarse a necesidade de crear unha serie de infraestruturas que consoliden a precaria realidade do cinema en Galiza, dándose os primeiros pasos, segundo se le nun documento de resumo das xornadas, para a creación dunha produtora que financie os proxectos a seguir (González, 1992).

Se o cine galego vai ser ese revelador de verdade humana, posibilitando o complexo mundo das identificacións, ha de ter a característica da universalidade de comprensión e de protagonismo. O pobo ten de marcar unha presenza nel. Outra cousa é a que se refire ao elemento material, pois que o cine tamén cómpre estudalo como industria e, sobor de todo, telo en conta como tal. Podemos chegar a pensar, logo do día 19, na necesidade “prima” dunha produtora galega. Os primeiros pasos están dados. (p.176)

Anúnciase daquela, a creación dunha comisión rexional, con representantes en cada unha das cidades do país, para impulsar o cinema galego. A organización e obxectivos desta comisión, que non chega nunca a materializarse, fala dun proxecto ambicioso que non se centra só na búsqueda de recursos técnicos e financeiros que posibiliten a realización de curtametraxes, senón que sitúa o foco na necesidade de emprender mecanismos de distribución que achegen as novas producións á poboación real dun país cunha organización territorial extremadamente fragmentada. Nun artigo de resumo publicado en La Voz de Galicia (15 de abril de 1974), defínense os obxectivos formulados polos participantes das Xornadas:

Neste movemento cultural, con sede en Ourense, terán un lugar de

protagonismo os cineclubs e agrupacións culturais de Galicia.

Ratificouse unha vez máis, nunha das conclusións ás que se chegara en cada unha das edicións das “Xornadas do Cine”, no sentido de que o idioma galego definiría por si mesmo un cinema autóctono.

A comisión nomeada procurará apoiar economicamente o financiamento de todos as curtametraxes galegas que se realicen no futuro, así como a distribución dos pobos de Galicia, algo así –dixose- como o levado a cabo pola Barraca de Lorca.<sup>93</sup>

Cinco meses máis tarde, un novo recorte de La Voz de Galicia (12 de setembro de 1974) anuncia a creación da devandita comisión, que sitúa nun horizonte próximo a creación dunha produtora:

O problema máis urxente co que se encontra esta comisión é o económico. De aí que gran parte da reunión se empregase para unha estruturación do programa financeiro deste movemento cultural. Como primeiro paso acordouse fundar unha produtora propia, a partir da cal quedaría máis unificada a actividade que se pretende desenvolver, á par que se solucionan todos os problemas relacionados coa produción, a rodaxe e a distribución das películas que se realicen.<sup>94</sup>

Empréndese así unha campaña de captación de fondos entre as entidades participantes no proxecto destinada á obtención de 1 millón pesetas, cantidade considerada como a necesaria para botar a andar un proxecto sólido para a produción e distribución do cinema galego. Como vimos nos capítulos anteriores, o pulo e as reflexións que agroman das Xornadas ourensás atópanse na xénese de diversos proxectos que buscan a consolidación material do feito fílmico en Galiza e que, aínda que na maioría dos casos non chegan a acadar os seus obxectivos conxunturais, sitúanse a ollos de hoxe como precedentes da normalización e institucionalización que vivirá o cinema galego en décadas posteriores.

---

<sup>93</sup>En castelán no orixinal: “En este movimiento cultural, con sede en Ourense, tendrán un lugar de protagonismo los cineclubs y agrupaciones culturales de Galicia. Se ratificó una vez más, en una de las conclusiones a las que se había llegado en cada una de las ediciones de las “Xornadas do Cine”, en el sentido de que el idioma gallego definiría por sí mismo un cine autóctono. La comisión nombrada procurará apoyar económicamente la financiación de todos los cortos gallegos que se realicen en el futuro, así como la distribución de los pueblos de Galicia, algo sí –se dijo- como lo llevado a cabo por la “Barraca” de Lorca”.

<sup>94</sup>En castelán no orixinal: “El problema más urgente con el que se encuentra esta comisión es el económico. De ahí que gran parte de la reunión se emplease para una estructuración del programa financiero de este movimiento cultural. Como primer paso se acordó fundar una productora propia, a partir de la cual quedaría más unificada la actividad que se pretende desarrollar, a la par que se solucionan todos los problemas relacionados con la producción, el rodaje y la distribución de las películas que se realicen.”

Volvendo ao contido e actividades das II Xornadas do Cine, asístese á proxección dunha das últimas creacións de Lupa, *O corpiño*, e a unha das primeiras manifestacións do grupo Enroba, *A morte do mariscal*. Asemade, destacamos o relatorio de Ramón Piñeiro arredor de “As posibilidades do cine galego no momento” e a celebración de mesas redondas protagonizadas polo mozo cineasta, entre os que se atopan Euloxio Ruibal, Xavier Iglesias e Carlos Piñeiro, así como o guionista coruñés Juan Antonio Porto, o produtor Ismael González e un histórico do cine documental da II República como é Antonio Román, autor da fundacional *O carro e o home* (1940).

#### 4.3.3. III Xornadas do Cine de Ourense

As terceiras xornadas coinciden co intre de máxima actividade creativa da década. Atopámonos no apoxeo das filmografías dos grupos Imaxe (proxección de *Serán* e *Un pequeno incidente*), Grea (*A tola*) e Enroba (*O documento*), facilitado en boa medida pola implicación do arquitecto industrial Víctor Ruppen na produción executiva de boa parte das curtametraxes realizadas. Proxéctase tamén a primeira curtametraxe en 35 mm. realizada en galego, o *Retorno a Tagen Ata* (1974) do ourensán Eloy Lozano, e unha peza de máis de cincuenta minutos de José Ernesto Díaz Noriega, titulada *Os suevos* (1974), un filme imaxinativo e desbordante no que o histórico cineasta amateur desenvolvía até o límite o seu particular universo creativo.

Os debates desenvolvidos nesta terceira edición do certame volven a xirar arredor das necesidades infraestruturais do novo cine, coas esperanzas postas na próxima creación dunha produtora (como veremos no vindeiro capítulo, Nós, Cinematográfica Galega S.A.) que permita unha profesionalización que non se discute na altura, mais que se relaciona non tanto coa entrada no circuíto de exhibición comercial como coa creación dunha rede de distribución alternativa por todo o territorio galego. Asemade ábrese a mente ás posibles conexións cos centros da emigración galega no exterior ou ao potencial público da Lusofonía, co que se comparte universo lingüístico común. Así o explica o texto de resumo das xornadas (González, 1992):

Imponse, nestas horas de amplas concienciacións, unha profesionalización. Non para caer na roda da comercialización, senón para unha maior efectividade. Vaise constituír unha sociedade anónima que inscribirá no rexistro de cinematografía unha produtora – distribuidora, que procurará os medios ao alcance para soste aos grupos que tentan facer “un cine galego”. (...) A idea dun cine galego está xa no camiño da

profesionalización. E non polos derroteiros comerciais, o que por outra banda non deixaría de ser utópico neste intre, senón polo círculo de “simpatías” que hoxe ten Galicia, círculo que compoñen cineclubes, teleclubes, sociedades galegas dentro e fóra do país, cineclubes e tamén Portugal, que este ano, nas III Xornadas de Ourense vai estar representado por críticos de cinema e algún director (p. 184).

Ao mesmo tempo ábrese timidamente un dos debates que han xerar maior controversia nas seguintes edicións do certame e que ten a ver cos distintos formatos de gravación e exhibición e existentes e a súa maior ou menor idoneidade no circuíto alternativo que se quere instaurar en Galiza:

Por razóns prácticas –un proxector de Súper 8 e 16 mm. pódese mover dun pobo para outro, dunha parroquia para outra– cómpre crear en principio un cine substandard. Outra razón para rexeitar un cine standard? Para dala só pensar que nin sequera o teatro galego ten asegurada unha rede de lugares para as súas representación (Ibíd.).

Por último, entre as arelas da xeración do momento sitúase a posta en escena dun guión da novela “A esmorga” elaborado polo propio Eduardo Blanco-Amor que, porén nunca se chega a concretar. O histórico escritor ourensán, grande afeccionado ao cinema, fai parte dos nutridos debates desta terceira edición das Xornadas, nunha mesa redonda arredor de “O cine como medio de comunicación social en Galicia”, namentres unha segunda palestra tenta conectar a produción cultural galega do espazo lusófono en “Acercamento lingüístico ao portugués e brasileiro desde o galego, o seu vencello co cine doutras rexións”, do que fan parte entre outros os escritores Xosé Luis Méndez Ferrín e Salvador García-Bodaño, o escritor e xornalista Carlos Casares, os cineastas Enrique Baixeras e Carlos Piñeiro, e o xornalista e escritor portugués José Viale Moutinho.

#### **4.3.4. IV Xornadas do Cine de Ourense**

1976 será tamén un ano importante no transcurso das Xornadas ourensás pois nesta edición escenifícase a conexión do cinema galego con outras cinematografías nacionais que conviven no Estado español. Deste xeito, na cuarta edición convídase a diversos representantes de cinemas minorizados como o vasco, o catalán e mesmo o canario, a facer parte dos intensos debates ourensás, froito dos cales xorde unha célebre “Declaración sobor dos cines nacionais” que transcribimos de xeito íntegro a

continuación (González, 1992):

1º.- Entendemos por cines nacionais os que conciben o fenómeno cinematográfico como instrumento da loita ideolóxica das clases asoballadas das distintas nacionalidades do Estado español.

2º.- Para que cada un dos cines nacionais resposten a este presuposto, recollerán e mostrarán as características e aspiracións propias e diferenciadas de cada un dos pobos do Estado español.

3º.- Con respecto ao País Galego, París Vasco e Países Cataláns, que teñen como célula dinamizadora da súa personalidade unha lingua propia, o cine que nelas se faga terá que utilizala como un elemento básico que o conforme de acordo co primeiro punto.

4º.- Considérase necesario e urxente crear en cada unha das nacionalidades do Estado español infraestruturas industriais adecuadas (producción, distribución, exhibición), que fagan posible e viable este cine, comprometéndose os que traballan en prol do desenvolvemento destes cines nacionais a facelas realidade, obrigándose a unha conexión entre eles e vinculándose, o mesmo tempo, aos organismos unitarios de base de cada nacionalidade.

Este manifesto queda proposto como base de traballo para todos os interesados no feito cinematográfico e está redactado en castelán, galego, vasco e catalán.

Ourense, a 10 de xaneiro de 1976.

Asinárono: Carlos Varela Veiga, David Corton, Francisco Taxes, Miguel Gato, Luis Álvarez Pousa, Eloy Lozano, Víctor Ruppen, A. X. Sánchez-Bolaños, Antón Caricaechevarría, X.M. Prado, Bernardo López, Julio Pérez Perucha, Josep Lluís Seguí Rico, Joaquim Romaguera e Josep Miquel Martí i Rom. (p.205)

O Manifesto arredor dos cines nacionais concita dúas dinámicas fundamentais que se están a vivir no momento. Por unha banda, coincidindo coa morte de Franco e os primeiros pasos cara a unha democracia parlamentaria, atopámonos ante un momento histórico fondamente politizado no que os distintos actores da sociedade civil amosan de xeito explícito as súas arelas democratizadoras e, en moitos casos, certos temores cara aos efectos despolitizadores que a creación das primeiras institucións podía causar nos movementos de base que agromaran baixo o réxime ditatorial. No caso das



nacionalidades históricas, fundamentalmente Galiza, Euskadi e Països Cataláns, á loita a prol dun sistema democrático, súmase a reivindicación nacional-popular que esixe a defensa e promoción da lingua e cultura propias de cada nación. A nacente xeración de cineastas galegos non escapa á politización cultural da década dos setenta, situando desde un inicio o emprego da lingua galega como elemento nuclear na definición de cadanseu proxecto cinematográfico.

O Declaración sobor dos cines nacionais vén a sumarse, ao tempo, a outros textos colectivos asinados na época que defenden unha arte alternativa en oposición ao cinema de propaganda do réxime mais tamén ao cinema industrial dos circuítos comerciais. Destacan nesta senso o Manifesto de Almería, de 1975, que defende a independencia económica e ideolóxica da expresión cinematográfica fronte ao aparello represor do Estado e fronte ao poder homoxeneizador da fábrica de soños hollywoodense, ou o asinado en Benalmádena, en 1976, logo da prohibición, xa en democracia, das proxección d'*O imperio dos sentidos*, de Nagisa Oshima e varias pezas do cineasta soviético Dziga Vertov.

As Xornadas convértense así nun dos principais vectores do cinema alternativo do Estado español, xunguindo a procura de institucións e infraestruturas propias para o país galego coa colaboración e solidariedade con distintos movementos do Estado español que procuran a democratización definitiva da imaxe cinematográfica.

#### **4.3.5. V Xornadas de Cine de Ourense**

Ao longo da década dos setenta as Xornadas serven para exteriorizar o estado das cousas no panorama cinematográfico galego. Á ilusión predemocrática que busca, por unha banda a conquista dos dereitos políticos e culturais do pobo galego e, ao tempo, a creación dunha estrutura que faga perdurable no tempo a creación cinematográfica, segue como vimos na edición de 1976, unha fértil conexión con movementos de cinema alternativo do resto do Estado. Porén, en 1977, xa ben avanzada a década, detéctase un certo esgotamento de ideas programáticas que materialicen os anxeios que, desde a primeira edición de 1973, vanse repetindo ano tras ano. De feito, o texto de resumo desta quinta edición, destaca no seu arranque cun “dunha vez por todas” a falta de concreción efectiva dos proxectos de produción e distribución bosquexados até a data. O texto presenta tamén unha anovadora iniciativa de exhibición dos novos filmes realizados por todo o país que desemboca na celebración de distintas Mostras de Cinema Galego, que xa analizamos no apartado correspondente (González, 1992):

Cómpre que dunha vez por todas se poña en marcha a infraestrutura para que de verdade poidamos falar da existencia dun cine galego. A nosa sociedade ten que facer posible unha profesionalización dos homes que se decidiron polo cine. E nisto todos temos un traballo: esixir o que é noso, aquilo do que temos dereito. As Xornadas queren contribuír a que os galegos acollan esta idea militante. Polo mesmo, este ano levará a cabo toda unha programación por cidades, vilas e pobos do noso país, presentando as películas galegas xa realizadas deica agora e escoitando o que pensa delas a nosa xente. Colaborarán cineclubs, asociacións culturais e parroquias que actualmente protagonizan a vangarda cultural galega. (p.212)

Ao tempo, atopámonos no ano no que se proxectan as catro curtametraxes en 35 mm. financiadas por Víctor Ruppen: *Fendetestas*, *O herdeiro*, *O cadaleito* e *O pai de Migueliño*. Se cadra movidos pola frustración dos proxectos non terminados, a proxección destas pezas abre un serio debate que, tendo como punto de partida a definición do ancho de celuloide idóneo para a distribución do cinema feito en Galiza, remata nunha forte confrontación de cuestionamentos arredor das implicacións éticas e estéticas daquel cinema que sitúa o seu horizonte no circuíto de exhibición comercial. Este cisma, ao que volveremos no apartado resolución das hipóteses, leva a algúns dos cineastas a afastarse dos debates de Ourense e será un dos síntomas que anuncien a próxima defunción das Xornadas en 1978. O acaloramento da discusión de 1977 fica plasmado nun comunicado publicado ao remate das Xornadas que, en todo caso, amosa un ton conciliador, abranguendo, no que atinxe ao debate dos formatos, todas as opcións posibles (González, 1992):

Comunicado dos cineastas galegos encol das V Xornadas de Cine de Ourense.

Ao remate do conflitivo coloquio sobre o cine galego que tivo lugar a noite de clausura algúns realizadores realizaron un documento que transcribimos a continuación:

Os cineastas que subscriben, participantes nas V Xornadas do cine en Ourense reafirmamos como obxectivo fundamental e principal destas Xornadas o artellamento dunha infraestrutura de produción e distribución do cine galego do seguinte xeito.

A/ PRODUCCIÓN; cómpre no momento presente edificar as bases materiais (financiamento, equipos de filmación, montaxe e sonorización, etc.)

e organizativas (plataforma de traballo unificada) para unha produción dirixida fundamentalmente aos 16 mm. entendendo este formato como o máis económico e o máis preto da realidade sociopolítica e cultural de Galicia. Consideramos igualmente válida para o desenvolvemento destas cinematografías as canles Súper 8 (aprendizaxe, experimentación) e o de 35 mm. ante a perspectiva dunha eventual entrada en circuitos comerciais até agora vedados, que permitiron realizar as aspiracións estéticas e políticas do cine galego como escola de técnicos e traballadores que facilite a independencia industrial da futura infraestrutura.

B/ DISTRIBUCIÓN; de acordo co manifestado no punto anterior e o publicado no programa das V Xornadas, aparece igualmente como obxectivo central a organización dunha rede de distribución paralela en conexión con teleclubes, cineclubes, asociacións de veciños e culturais etc. que permitan superar as limitacións dos monopolios de distribución en Galicia. Ademais Portugal e Brasil polas súas concomitancias culturais e lingüísticas han de ser ámbitos naturais do noso cine.

C/ Entendemos que a TV galega será unha saída natural de produción cinematográfica e dos traballadores do cine. Queremos, por outra banda, denunciar os trancos e controis a que está sendo sometida.

D/ Esiximos a fin de todas as dificultades burocráticas e administrativas que permanentemente atopa o noso cine (necesidade dunha versión castelá para o pase de censura, permisos gubernativos de exhibición...) a desaparición da mesma censura e de todo tipo de tranco á liberdade de expresión.

E/ No referente á forma de expresión afirmamos que a efectividade operativa –estética, política e ideoloxía- do cine galego pasa antes de nada pola resolución dun problema de expresión cinematográfica que permita materializar a comunicación cine-público.

F/ O noso cine para selo basearase na total liberdade de creación o que admite, por suposto, a utilización do medio como instrumento de militancia política.

G/ Plantexamos a organización desta cinematografía como un proceso crítico e autocrítico plenamente aberto a todo o que non sexa burocratización, dogmatismo dirixista ou, por outro lado, absentismo e desinterese.

H/ Obviamente a lingua e cultura galegas como elemento do discurso

filmico, deberían ser completamente normalizadas para o desenvolvemento integral do noso cine.

I/ Facémonos solidarios das reivindicacións políticas e culturais do resto das nacionalidades do Estado español coas que a nivel de cine estamos dispostos a colaborar na produción, distribución e exhibición

Asinan: Manuel Abad, Enrique Baixeras, Manuel Castela, MiguelCastelo, Luis Gayol, Xavier Iglesias, César Antonio Molina, Maruchi Olmo, Modesto Pena, Carlos Aurelio López Piñeiro, Víctor Manuel Ruppen Pardo, Francisco Taxes Prego, Xavier Villaverde. (p.215)

Como vemos, en termos de contido, nada semella mudar significativamente con respecto ás edicións anteriores. Constátase a ausencia de mecanismos concretos que teñan solventado os atrancos que dificultan o contacto do nacente cinema galego co seu público, ao tempo que se manteñen as principais reivindicacións que relacionan a existencia dun cinema propio co emprego do idioma galego ou a esixencia da supresión, dunha vez por todas, dos mecanismos censores do Estado que impiden a libre circulación do pensamento. Cómpre salientar, iso si, a reivindicación dunha televisión propia para Galiza, aínda lonxana no tempo, mais que como veremos, situarase como un actor fundamental, unha vez conquistado o Estatuto de Autonomía, na produción e exhibición do cinema galego contemporáneo.

#### 4.3.5.1. Homenaxe a Carlos Velo

Mais as V Xornadas do Cine de Ourense contan cun convidado especial que ha centrar todas as olladas do público asistente e a prensa especializada. Trátase do cineasta ourensán Carlos Velo Cobelas, referente histórico do cinema galego que, tras realizar influentes pezas documentais durante a Segunda República, ten que se exilar a México onde se consolida como un dos grandes nomes da historia do cinema documental, destacando o seu filme *Torero*. Unha vez morto Franco, Velo visita as Xornadas onde toma contacto coa nacente xeración de cineastas. As súas reflexións, distanciadas dos esgrevios debates dos mozos cineastas e amparadas pola súa longa experiencia como documentalista en México, fican impresas nun interesantísimo artigo da Revista Teima, que achega luz cara aos vieiros que, para o cineasta ourensán, debe atinxir o cinema galego.

En primeiro lugar Velo proxecta unha idea de cinema aberto á cidadanía, que facilite a alfabetización de mozos cineastas que han de comezar a traballar no eido

documental, considerando este xénero cinematográfico como o máis acaído para unha cinematografía iniciática como a galega.

Opóñome definitivamente: Non aos grupíños. O cine é comunicación de masas e precisa da confrontación. Cómpre confrontar o cine coa xente, é un paso necesario. Para chegar á industrialización hai que facer do cine unha comunicación directa e non de grupos illados. Somentes enfrontándose uns grupos cos outros vaise saber onde hai ou non película, onde hai ou non cine. (...) Eu volvo a considerar o cine documental como o xénero máis interesante cos seus subxéneros: a) reportaxe, cine dramático de ensaio... O cine documental é o primeiro paso para logo desenvolver, establecer unha estilística galega do cine. Aínda que, claro, pode haber realizadores que se boten ao cine de ficción con valentía. Nembargantes, o documental é máis accesible e pódese facer con medios técnicos máis baratos. (M. R., 1977)

Segundo a formulación de Velo, o cinema galego da época, especialmente aquelas pezas que teñen optado por unha posta en escena pertencente ao cinema de ficción convencional, estarían a afrontar retos para os que non se está preparado nin técnica nin profesionalmente:

Estase empezando polo final no cine galego de hoxe. Estanse plantexando problemas que tiñan que vir moito despois, como os problemas que hai de manexo de actores, son... e outros máis. Todo o cal leva consigo unha chea de deficiencias e atrancos xa que non hai unha artesanía anterior, un xeito de resolver todas esas cousas que sempre se plantexan denantes de facer o que xa se está querendo facer aquí. Estanse queimando etapas de industrialización cando o que habería que facer é, precisamente, non queimalas senón sufrilas e superalas. (Ibíd.)

Mesmo así, Velo maniféstase optimista: “Nembargantes o que eu vin... É alentador”. (Ibíd.)

No tocante ás temáticas a atinxir polo novo cinema galego, Carlos Velo centra o foco non tanto no rexistro da paisaxe coma na representación da clase traballadora e dos distintos actores que configuran o escenario social do seu tempo:

Non hai que gastar enerxía en facer postais de Galicia. Iso xa o fai, e para iso está, un libriño de fotos. O ideal está no home vivo, os campesiños, os estudantes, os mariñeiros, os burgueses das vilas... A xente tal e como é, cos seus conflitos nun senso moi amplo. Ese é o retrato que cómpre facer

hoxe de Galicia. (Ibíd.)

O estado de illamento histórico de Galiza leva a Velo a establecer un curioso paralelismo con outra xeración fundamental para o desenvolvemento do cinema do real que nace en Cuba logo da Revolución de 1959. A forzosa autarquía política e económica de Cuba logo da Revolución e a conquista dunha institución que estrutura e promociona o novo cinema cubano, leva a Velo a situar o ICAIC (Instituto Cubano da Arte e a Industria Cinematográficas) como modelo a seguir, tanto en termos organizativos e infraestruturais como en canto aos logros cinematográficos acadados:

O que se fixo no ICAIC, é un bo exemplo. Coa Revolución, Cuba quedou illada. Logo, chegou o intre de se plantexar un cine propio e, que se fixo? Mira, deseguida chegaron realizadores checos, franceses.. e, entre todos, fundouse un cine cubano (...) Eu vexo o mesmo perfectamente factible para Galicia nun futuro próximo. O que pasa é que non se trata non, de inventar o fío negro porque xa está inventado. Non é cousa de inventar unha escola porque xa está inventada e temos o exemplo cubano. (...) O que che digo, grupos mixtos con afinidades ideolóxicas, por suposto. Hoxe hai en Cuba homes moi ben formados no cine documental, como Santiago Álvarez e todos isto son consellos prácticos, non fórmulas nin receitas máxicas. (Ibíd.)

Nese sentido, a concepción do cinema galego de Velo pasa pola organización colectiva e militante, daqueles actores sociais e políticos que se opoñen ao Estado burgués, situando como aliados naturais ás comunidades galegas de emigrantes e o eido lusófono:

Hai algo que xa está visto; á burguesía non lle interesa esta historia. Non está incorporada á idea nacional e de autodeterminación de Galicia e por iso mesmo é que o novo cine galego ten que atopar apoio noutros grupos sociais. Teñen que ser as novas organizacións políticas e sindicais, delas teñen que vir os cartos. Mais iso non é imposible: é moito máis doado, moito máis sinxelo do que parez. Tense feito noutros países e non lles vai mal neste senso.

As grandes posibilidades do cine galego están na exportación na súa área: Brasil, Portugal, Galicia e Latinoamérica... E naturalmente hai que conquistar Madrid. A fin de contas, conquistar a universalidade a través da localidade, porque máis artista é un, máis universal, canto máis de seu e máis íntimo. Fíxate en Valle-Inclán, escribe en castelán pero as súas comedias



bárbaras son un verdadeiro script galego. (M. R., 1977)

Mesmo así, recalca Velo Cobelas, “o idioma é a base fundamental da nacionalidade do cine de tal que xeito que, o interese dunha obra, pérdese ao traspasala a un idioma alleo. Para iso están os subtítulos. (M. R., 1977)

Para pechar, o cineasta de Cartelle ofrece unha influente sentenza que sintetiza boa parte das arelas políticas e culturais do momento (González, 1992): “O día que vexa eu unha película galega con subtítulos en castelán, será o día máis bonito da miña vida. (p. 193)”

#### **4.3.6. VI Xornadas dos Cines das Nacionalidades e das Rexións**

Mais a pesar do histórico paso de Carlos Velo pola quinta edición das Xornadas o declive do certame resulta evidente. Na sexta edición, celebrada en 1978, múdase a denominación do evento que pasa de “Xornadas de Cine de Ourense” a “Xornadas dos Cines das Nacionalidades e das Rexións”, nun intento por dar continuidade ao expresado no Manifesto sobor dos cinemas nacionais. Esta decisión, criticada nalgúñas publicacións do momento por restar protagonismo á produción galega fronte á estatal e internacional, vén tamén condicionada polo esgotamento das forzas creativas da década en Galiza. Non en van, apenas se proxectan dúas curtametraxes do cineasta militante de orixe valenciana Llorenç Soler (*Autopista, unha navallada á nosa terra* -1977- e *Seminario de Arquitectura de Santiago de Compostela* -1976-) e unha gravación de Carlos Varela Veiga que leva por título *En contra da cuota empresarial* (1977). Gañan peso na mostra as proxección de obras procedentes doutros países, coma Cuba, de onde procede o filme *Girón* (Manuel Herrera, 1974). Asemade, a mesa redonda central das Xornadas afonda en diferentes cinematografías peninsulares como son o cinema catalán (da man de Llorenç Soler e Josep Miquel Martí i Rom), o cinema andaluz (con Miguel Alcobenda e J.M. Calvo), o eusquera (Iñaki Núñez) e o portugués (António Reis).

## 5. Primeiras institucións para un cinema galego

Nas V Xornadas de Ourense, celebradas en abril de 1977, pónense enriba das mesa os resultados acadados até o momento polas distintas iniciativas, tanto grupais coma individuais, concluíndose na necesidade de creación de estruturas sólidas que permitan avanzar na produción e distribución dos filmes realizados. Con esta vontade créanse, durante a segunda metade da década, distintas iniciativas que, se ben non han ter unha gran continuidade no tempo, son salientables por condensar as arelas dos mozos cineastas no camiño de consolidación dun cinema propio. Falamos fundamentalmente dunha produtora –Nós, Produtora Cinematográfica–, unha distribuidora –Rula, Difusora Cultural Galega– e o Patronato do Cine Galego, destinado á produción e distribución do cinema feito en Galiza.

Analizamos a continuación as citadas experiencias de produción e distribución pois consideramos que xorden como efecto lóxico do traballo desenvolvido polos colectivos cinematográficos antes analizados. Máis aló do debate dos formatos, que divide aos grupos Imaxe e Enroba-Grea, acádase certa coincidencia ao considerar que a actividade destes colectivos só terá un futuro se se xeran estruturas que permitan unha certa profesionalización do sector, que pasa non só por procurar mecanismos de financiamento, senón tamén por xerar canles de acceso ao público potencial que permita un retorno dos desembolsos realizados.

### 5.1. NÓS, CINEMATOGRAFICA GALEGA S.A.

A primeira iniciativa grupal que busca apoiar a produción cinematográfica en Galiza leva por nome Nós Cinematográfica Galega S.A., nace en Lugo o 22 de novembro de 1975 e xa desde a súa carta de presentación explicita a súa relación directa cos debates ourensáns (González, 1992):

A idea e o anxeio dunha Sociedade que potenciase a existencia dun CINE GALEGO naceu, creceu e madurou nas Xornadas do Cine de Ourense. Nós Cinematográfica Galega S.A. é o resultado de moitas xuntanzas e esforzo dunha chea de persoas vencelladas ao fenómeno cinematográfico que se fixeron eco da chamada que dende todos os eidos da cultura galega

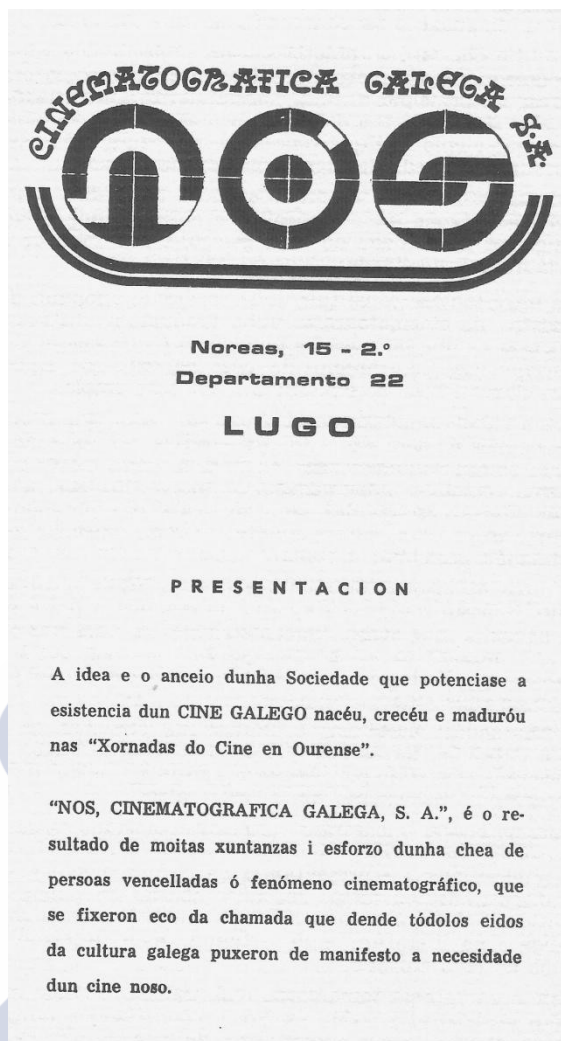
puxeron de manifesto a necesidade dun cine noso (p.188).

Nós conta desde o seu nacemento cun nutrido grupo de cineastas, xornalistas, intelectuais ou programadores que establecen as liñas principais de traballo da produtoras. En La Voz de Galicia (3 de decembro de 1975), nun artigo titulado “Nós, Cinematográfica Galega, S.A., primeira produtora de cine de Galicia” ofrécese unha relación dos membros fundacionais da entidade:

Os fundadores desta sociedade son os seguintes: Cipriano Jiménez Casas, Jaime Fernández Cid, José Paz Rodríguez, Nemesio Barxa Álvarez, Carlos Varela Veiga, Víctor Fernández Freixanes, Daniel Pino Vicente, Eloy Lozano Coello, Julio Alonso Losada e Luis Álvarez Pousa.

A produtora nace cun capital social de 350.000 pesetas, divididas en 350 accións alícuotas de 1.000 pesetas cada unha. En termos conceptuais segue o ronsel dos articulado nas Xornadas de Ourense, cuns principios programáticos fondamente políticos que entenden o renacemento do cinema galego como unha expresión máis do desenvolvemento e democratización da cultura e sociedade galegas (García Fernández, 1991):

O cine ten un gran valor como medio de comunicación de masas. Que tal medio de comunicación ten de estar en estreita relación coa realidade social (entendida no máis amplo senso) no que se desenrola. Deste xeito, un Cine Galego só será tal se parte duns presupostos críticos e claros da situación do pobo galego. Isto implica que ten que asumir todos os valores culturais do noso pobo galego (lingua, tradicións, formas expresivas...), ao que vai dirixido fundamentalmente. Asimesmo o Cine Galego terá de promover, na xente á que vai dirixido, unha conciencia crítica xeradora dunha capacidade de transformación e liberación integral.



**Imaxe 29. Texto de presentación de  
Nós Cinematográfica Galega (1975)**

Na carta de subscripción de Nós preséntase o ambicioso programa de propósitos da compañía que, se ben centra o seu obxectivo primeiro na produción de filmes, asume un amplo abano de funcións que van desde a distribución até a creación dunha filmoteca, cursiños ou publicacións periódicas. Deitamos a continuación o texto íntegro no que se definen as necesidades fundamentais dunha xeración (González, 1992):

Compañeiros: Non estamos aquí a facer a historia do Cine Galego, pobre e curta historia, só queremos dicirvos que naceu e quere e debe sobrevivir. Abondan as razóns. Coidade no cine galego practicamente virxe pero con manifesta vocación de mamar e incidir na realidade sociopolítica do noso pobo; matínade nos condicionamentos do fenómeno cinematográfico en Galicia, pero tamén nas súas infindas e grandes posibilidades...

E Axudádenos, detrás de nós fican as tres “Xornadas do Cine en

Ourense”: nacemento, adolescencia e xuventude. A primeira etapa da madurez virá ao xunguir todos os esforzos e darlles coherencia e saída. Levamos tempo procurando un xeito de nos organizar. Agrupación Cultural, Cooperativa, Patronato, Fundación... Estudáronse detidamente todas as opcións deica crear con carácter definitivo “NÓS CINEMATOGRAFICA GALEGA, S.A.”, que se deu de alta no pasado mes de novembro. Nos seus Estatutos pódese ler:

Artigo 2 – O obxectivo fundamental da sociedade é incorporar á Cultural Galega o fenómeno cinematográfico en todas as manifestacións. Para conquistar este obxectivo a Sociedade acadará todos os medios e promoverá calquera actividade. Entre as funcións específicas atópase:

- 1.- Creación dunha Productora.
- 2.- Creación dunha Distribuidora.
- 3.- Creación dunha Filmoteca, Biblioteca, Hemeroteca e Arquivo.
- 4.- Promover e organizar “Xornadas”, “Mostras”, etc.
- 5.- Organizar cursiños de cinema e crear bolsas de estudo.
- 6.- Editar, coa finalidade de informar, promover e propagar as súas actividades, un Boletín periódico.
- 7.- Promover outras actividades que redunden en beneficio da Sociedade ou Cultural Galega. (p.189)

Se cadra movida pola ausencia de estruturas que sosteñan a creación cinematográfica en Galiza, a nacente sociedade asume un número de labores que pode semellar excesivo para unha empresa que conta apenas coa achega dos seus integrantes. En 1976, Nós fai pública unha convocatoria de concurso de guións cinematográficos, coa idea seren logo levados a escena. Saen escollidos na categoría de guión para longametraxe “Abril, lume e ferro”, de Manuel María, arredor da revolución galega de 1846 e “Con hoxe e con mañán”, de María Xosé Queizán, que olla Galiza vista desde o punto de vista de dous estudantes no futuro. No apartado de curtametraxes escólmanse “Xan de Outeiro”, de Bartolomeu López Regueiro, arredor da emigración, e “A morte vida”, do dramaturgo Manuel Lourenzo, unha visión da ruína tardía da estrutura feudal galega.

Nese mesmo período, nun recorte do xornal de La Voz de Galicia (3 de decembro

de 1975), anúnciase que nun futuro cercano será lanzada unha campaña para a captación de accionistas, mais o certo é que non se chegará a materializar ningunha produción de Nós, Produtora Cinematográfica en plena década dos setenta, ficando como exemplo programático cuxo testemuño recollerán parcialmente Rula e o Patronato de Cine Galego que analizamos a continuación.

Porén, a vida de Nós, Cinematográfica Galega non remata na década dos setenta pois, coincidindo co cambio de século, a finais do ano 2000, asistimos á refundación da produtora. Fican algúns dos fundadores orixinais de Nós, como Cipriano Casas ou Nemesio Barxa, e incorpórase un nutrido grupo de novos accionistas entre os que destaca a presenza dos cineastas Xosé Luis e Margarita Ledo Andión. Esta última, Catedrática da Facultade de Ciencias da Comunicación da Universidade de Santiago de Compostela, asinará a meirande parte das producións de Nós, destacando a realización das longametraxes *Santa Liberdade* (2004), *Liste, pronunciado Lister* (2007) e *A cicatriz branca* (2012). Completan a filmografía da sociedade, activa a día de hoxe, o documental *Bestas* (Xosé Luis Ledo, 2002), a curtametraxe *Manuel María: Fala e Terra desta miña terra* (Margarita Ledo Andión, 2005) e unha singular peza pertencente ao cinema de apropiación titulado *CCCV (Cineclub Carlos Varela)* (Ramiro Ledo Cordeiro, 2005), que leva a cabo unha recuperación e posta en valor do material filmado na década dos setenta polo cineasta militante Carlos Varela Veiga.

## **5.2. PATRONATO DO CINE GALEGO**

A segunda iniciativa para o fomento da distribución e produción da renacente cinematografía galega coñécese como Patronato do Cine Galego e ten como espazo de referencia a librería coruñesa Lume, un dos centros culturais e políticos máis dinámicos da cidade durante a década, que se constitúe, grazas ao pulo de Víctor Ruppen, en Aula de Cultura. En xuño de 1977, por iniciativa de Ruppen, Manuel Lourenzo, Manuel Caamaño, Nicolás Gómez e o omnipresente José Ernesto Díaz Noriega, fúndase o Patronato, cun deseño de traballo que busca a autoxestión. A entidade defínese nun inicio como unha distribuidora do cinema xa feito e producido, en moitos casos, polo propio Víctor Ruppen. Ofrécense así, nun anuncio de prensa publicado en La Voz de Galicia (26 de xuño de 1977), en réxime de aluguer, os filmes *Fendetestas*, *O herdeiro*, *Illa*, *O cadaleito*, *O pai de Migueliño* e *A ponte da vereia vella*. Como veremos o catálogo non difire en exceso do ofertado por Rula, Difusora Cultural. O novedoso do sistema bosquejado polos fundadores do Patronato é que co diñeiro obtido no aluguer



das copias financiaríanse novos traballos cinematográficos, de maneira que se crease un fluxo de traballo e capital que se fose retroalimentando. Mesmo no anuncio orixinal avánzanse as liñas temáticas dos primeiros traballos que se pensan producir: “decidiuse escomenzar unha serie de realización de carácter informativo-documental e intencionalidade didáctica, sobre temas galegos (historia, arte, natureza...). Como primeiro paso acordouse facer de inmediato tres películas por outros tantos dos actuais realizadores.” (La Voz de Galicia, 26 de xuño de 1977)

A pesar da súa ambición o proxecto non chega a materializarse en toda a súa envergadura. Mesmo así o Patronato consegue organizar algún evento concreto como, por exemplo, a I Mostra Xeral do Cine Galego, celebrada o 15 de xullo de 1977 nos cines Goya da Coruña e na que se proxectan os filmes ofertados no catálogo, mais sen chegar a materializarse o sofisticado sistema de distribución-exhibición-produción bosquexado no plan inicial.

### **5.3. RULA DIFUSORA CULTURAL GALEGA, S.L.**

Como vimos ao longo do texto, ante as dificultades observadas para entrar no circuío de exhibición comercial, tense xerado unha rede alternativa na que, nun principio, son os propios cineastas os que, de xeito persoal, deben levar fisicamente as copias aos distintos puntos de exhibición. Este sistema marcado pola precariedade precisa da entusiasta colaboración dos cineastas que, asemade, invisten un tempo e uns cartos que, nos máis dos casos, non recuperan. Un dos autores que máis preocupación amosa durante toda a década por conquistar mecanismos que faciliten o contacto da produción existente coa poboación real do país é Miguel Castelo. O autor d’*O pai de Migueliño* en 1977, nunha “Enquisa á xente do cine” (Piñeiro, 1977), sitúa o foco do problema no triángulo Producción – Distribución – Exhibición:

Tras das primeiras experiencias a situación actual é crítica. Atopámonos no momento no que todo pode ir para diante ou derrubarase até lonxana e mellor ocasión. A distribución das curtametraxes feitas para os chamados “circuíños comerciais” a nivel do Estado, ademais de por todo o noso país no formato 16 mm. para conquistar unha maior amplitude de puntos de exhibición é a tarefa que hai que facer axiña. Deste xeito péchase o circuío Producción – Distribución – Exhibición, creando unhas condicións máis adecuadas para a produción de novas realizacións. O cine tense que autofinanciar; non pode dar perdas, senón non imos a parte algunha.

Noutra conversa publicada en 1976 pola revista especializada Cinema 2002, Castelo adianta a súa preocupación pola escasa incidencia que a incipiente cinematografía galega está a ter na poboación do país, especialmente naquelas localidades máis pequenas que non contan con mostras ou festivais:

Eu quixera volver sobre o problema do festival. Até os “Underground” americanos naceron previa unha existencia de redes de distribución e exhibición; o que quero engadir é que proxectar as nosas películas no festival da Coruña, namentres os veciños de Lalín ou Cospeito non teñan visto esas películas, non me parece moi correcto. (...) En canto ao problema do consumo, si creo que existe xente que o consume, independentemente de que ese cinema sexa bo ou malo. O que falta é crear os circuítos necesarios. Cando haxa esa infraestrutura de distribución e exhibición, a xente hao consumir, como está a consumir os Alfredo Landa (Hernández Les, 1976)<sup>95</sup>.

Para tentar paliar a ausencia de estruturas distribuidoras do cinema xa feito, Miguel Castelo, canda Uxío Fernández Fernández, funda en 1978 Rula, Difusora Cultural Galega, S.L.

coa idea de abordar a difusión, no seu sentido máis xeral, da produción existente, independentemente do seu ancho de paso (...) Elabórase un pequeno catálogo e envíase ás Casas de Cultura, agrupacións culturais (aínda non existía a figura da “asociación”; era ilegal), centros de ensino, comisións de festas, etc. de toda Galicia. E vanse atendendo as solicitudes que se producen, enviando as copias, ou levándoas en man, caso de que houbese que facer presentación e coloquio. (M. Castelo, comunicación persoal, 8 de abril de 2014)

Así definen para a revista Ozono os responsables de Rula a responsabilidade de funcións que asume a nacente compañía distribuidora:

Rula ten como cometido propiciar, realizar e difundir o feito cultural. Pretendemos abranguer os diferentes medios (teatro, música, canción, radio, etc.), se ben dedicaremos, estámolo a facer xa, especial importancia ao cinema. Neste sentido, e coa intención de contribuír á normalización deste

---

<sup>95</sup> En castelán no orixinal: “Yo quisiera volver sobre el problema del festival. Hasta los “Underground” americanos nacieron previa una existencia de redes de distribución y exhibición; lo que quiero añadir es que proyectar nuestras películas en el festival de A Coruña, mientras los vecinos de Lalín o Cospeito no hayan visto esas películas, no me parece muy correcto. (...) En cuanto al problema del consumo, sí creo que existe gente que lo consume, independentemente de que ese cine sea bueno o malo. Lo que falta es crear los circuitos necesarios. Cuando haya esa infraestructura de distribución y exhibición, la gente lo consumirá, como está consumiendo los Alfredo Landa.”

medio nos circuítos non comerciais e a un maior e mellor entendemento por parte do público do fenómeno cinematográfico, estamos e seguiremos facendo unha presentación –introducción ás proxeccións e un coloquio posterior. Isto, que mesmo está en desuso nalgunhas partes, cobra especial importancia e sentido en Galiza, ámbito principal do noso traballo, onde a poboación do medio rural –máis das tres cuartas partes da galega- sofre unha enorme dispersión e ten como únicos medios de comunicación social a radio e a televisión. (A.A., 1978) <sup>96</sup>

As liñas programáticas de Rula asumen un labor pedagóxico ante a inflación de imaxes xeradas polos medios de comunicación de masas que, aínda que de xeito incipiente, condicionan a ollada do espectador potencial (González, 1992):

Crear unha conciencia da necesidade de crear unha conciencia da necesidade duns medios de comunicación propios ao servizo da comunidade, contribuír a diminuír a indefensión do espectador, absolutamente mediatizado e realmente incomunicado pola linguaxe e os códigos de expresión alienantes, paternalistas, sublimantes e falseadores da realidade, do chamado cinema comercial, a televisión, etc. e aumentar a súa capacidade crítica de resposta ante estes medios, son os principais obxectivos que perseguimos, e aínda que é tarefa nada doada estamos tentándoo en prol da recuperación da nosa identidade cultural como comunidade (p.242) <sup>97</sup>.

Como vemos, a actividade de Rula cinguese á creación dun circuítos de centros de exhibición alternativo, sen tentar chegar aos cinemas comerciais, en parte pola escaseza de obras realizadas en 35 mm., mais tamén porque

constituía unha fonte de preocupación dados os atrancos para facer o seguimento das copias e o control de ingresos. A tónica dos exhibidores era a mentira e, pola súa parte, os distribuidores non informaban dos pases e

---

<sup>96</sup> En castelán no orixinal: “Rula tiene como cometido propiciar, realizar y difundir el hecho cultural. Pretendemos abarcar los diferentes medios (teatro, música, canción, radio, etc.), si bien dedicaremos, estamos haciéndolo ya, especial importancia al cine. En este sentido, y con la intención de contribuir a la normalización de este medio en los circuitos no comerciales y a un mayor y mejor entendimiento por parte del público, del fenómeno cinematográfico, estamos y seguiremos haciendo una presentación –introducción a las proyecciones y un coloquio posterior. Esto, que incluso está en desuso en algunas partes, cobra especial importancia y sentido en Galicia, ámbito principal de nuestro trabajo, en donde la población del medio rural –más de las tres cuartas partes de la galega- sufre una enorme dispersión y tiene como únicos medios de comunicación social la radio y la televisión.”

<sup>97</sup> En castelán no orixinal: “Crear una conciencia de la necesidad de crear una conciencia de la necesidad de unos medios de comunicación propios al servicio de la comunidad, contribuir a disminuir la indefensión del espectador, absolutamente mediatizado y realmente incomunicado por el lenguaje y los códigos de expresión alienantes, paternalistas, sublimantes y falseadores de la realidad, del llamada cine comercial, la televisión, etc. y aumentar su capacidad crítica de respuesta ante estos medios, son los principales objetivos que perseguimos, y aunque es tarea nada fácil estamos intentándolo en pro de la recuperación de nuestra identidad cultural como comunidad.”

adoitaban non devolver o material, pero se ao cabo dun tempo se lle solicitaba, mandábano feito un pingallo. (M. Castelo, comunicación persoal, 8 de abril de 2014)

A fin de poder sistematizar a oferta de Rula aos distintos centros exhibidores elabórase un pequeno catálogo do que fan parte as catro curtametraxes en 35 mm. sostidas por Ruppen e realizadas polos autores do entorno Enroba - Grea (*Fendetestas*, *O cadaleito*, *O herdeiro* e *O pai de Migueliño*) con dobre opción de copia, en 35 ou 16 mm. para mellor adaptarse aos espazos de proxección, ao que se engaden dúas curtametraxes en 16 mm. do grupo Imaxe, *Illa* e *A ponte da vereavella*. O catálogo complétase con dúas fitas máis, por unha banda *Os oleiros*, un documental etnográfico arredor da artesanía popular asinado en 1978 por Eloy Lozano, e o filme colectivo *¿Porque marchamos?*, un documental do Grupo 4 que entrevista á comunidade galega emigrada en Francia, tentando esculcar nas causas do éxodo. Mais a oferta de Rula non se cingue a estes títulos, tal e como lembra Castelo (Ibíd.):

Practicamente todo o que até o momento se producira. Mesmo tamén se atendía o circuío dos festivais. *Os paxaros morren no aire*, un filme en Súper 8 de Chano Piñeiro, participou no de Alcalá de Henares, onde levou un premio, e outrotanto pasou con *Illa*, 16 mm. de Carlos Piñeiro-Imaxe, no Festival de Madrid. E, ademais da produción galega, había tamén dous títulos vascos: *Estado de excepción* e *Herriale Berdea*, de Iñaki Núñez, que non tiveron grande saída.

Á par da oferta distribuidora que se mantén de 1978 a 1980, Rula emprende un anovador proxecto que ten como finalidade achegar o cinema ás vilas e aldeas que carecen dunha sala de cinema, e que se coñecerá como I Campaña do Cine Galego nos Pobos. En colaboración coa Delegación Provincial de Cultura, Rula proxecta os filmes *Fendetestas*, *O pai de Migueliño* e *O Cadaleito* por catorce teleclubs da provincia da Coruña realizándose un coloquio ao remate de cada proxección. Asemade, en 1979, o ano de maior actividade da distribuidora, organízase o “Encontro coas obras e os autores do cine galego”, un acto celebrado no mes de agosto no Colexio Salesianos da Coruña no que, á par de seren proxectadas todas as obras do catálogo de Rula, ábreanse mesas debate das que fan parte moitos dos protagonistas da escena cinematográfica: Miguel Gato, Enrique Baixeras, Antonio Simón, Eloy Lozano, Miguel Castelo, Carlos Piñeiro, Xavier Villaverde, Xosé Manuel Villanueva, Víctor Ruppén, e un longo etcétera.

A actividade distribuidora de Rula mantense con certa dinamismo ao longo de dous ou tres anos, detectándose unha maior demanda no mes de maio, co gallo da celebración das Letras Galegas, e tamén durante as festividades locais, habitualmente estivais, cando entre os organizadores das festas parroquiais se atopa algunha persoa interesada na difusión das manifestacións culturais alternativas. As películas tiñan un canon por proxección máis os custes de desprazamento no caso de que se solicitase presentación e coloquio e, en canto ao saldo económico da experiencia, o propio Miguel Castelo (Ibíd.) confesa que:

Perdas, desde logo, non houbo. (...) Pódese afirmar que, entre as estruturas culturais da época, por pequenas que fosen, foron máis as que fixeron a súa proxección que as que non a fixeron. Mesmo algunhas repetiron en celebracións posteriores con novos títulos. Se cadra, poderíanse ter visto máis, pero por falta de información desde logo non foi, e a cantos sitios as pedían chegaron. Tal é así que, como as máis demandadas eran as de 35 mm. -se cadra polos recoñecementos dos festivais e a conseguinte repercusión informativa-, se viu a necesidade de encargar aos laboratorios unha redución a 16 mm. para deste modo poder chegar a localidades sen cine ou proxector grande. E, aínda máis, se os solicitantes tampouco tiñan proxector de 16 mm., levabámolo nós.

Xa en 1980, Rula pecha as súas portas como consecuencia lóxica do parón produtivo que experimenta o cinema galego co cambio de década.

As tres iniciativas que vimos de analizar coinciden en tempo –finais da década dos setenta– co devalo dos colectivos cinematográficos que tiñan animado a escena durante boa parte da década. A pesar de que os filmes realizados son proxectados nun bo número de eventos e salas concretas, non chega a crearse un circuíto que funcione de xeito autónomo e cada unha das sesións precisa dun gran voluntarismo por parte dos propios cineastas. As catro curtametraxes en 35 mm., a pesar de obteren certo recoñecemento en festivais do Estado, apenas acceden á carteleira comercial, e iniciativas como a do Grupo Imaxe, a pesar de que continúan co seu traballo deica 1980, experimentan un certo esgotamento. O fracaso crítico e comercial da longametraxe *Malapata* fai baixar o pano a toda unha década que esmorece. A decadencia do formato Súper 8, substituído na década dos oitenta polo vídeo, e a creación das primeiras institucións autonómicas, logo da aprobación do Estatuto de Autonomía de Galicia en 1983 e a fundación dos órganos e institucións propios da administración política

autonómica, marcan a defunción de toda unha década de traballo a prol da consolidación do cinema en Galiza.

Porén, boa parte das enerxías produtivas da década dos setenta terán a súa continuidade en anos posteriores na posta en marcha do que, unha década máis tarde, se coñecerá como Audiovisual Galego, coa participación de moitos dos profesionais que, de xeito autodidacta, se inician no cinema nos anos setenta. Deste xeito, máis aló do valor específico que, en termos cinematográficos, poida acadar cada unha das obras realizadas, cómpre valorar o esforzo colectivo realizado durante esta década que cristalizará, co paso do tempo, no cinema galego tal e como o entendemos hoxendía. Deixamos a continuación a interesante reflexión de Miguel Castelo (Ibíd.) que analiza en amplitude a influencia do cinema dos anos setenta na posterior creación do sector audiovisual galego:

Ao meu entender, ademais dunha escola de aprendizaxe, a andaina constituíu un proceso que se viu infelizmente frustrado pola carencia de estruturas profesionais que lle desen continuidade e pola creba económica de Ruppen, e se cadra tamén porque non soubemos superar estes atrancos. E, por outra parte, como é sabido, en todo edificio, as primeiras pedras aguantan das segundas... Así que estas poeiras son as que posibilitan os lameiros dos 80, como á súa vez está década prepara acontecementos que se van producir nos 90... E, en efecto, orixínase unha parálise, pero non a conclusión definitiva da actividade, coa excepción de Enrique Baixeras, que abandona definitivamente. Pola súa parte, Miguel Gato marcha a Madrid, onde, entre outras actividades, realiza algunha peza documental para TVE. E, nos 90, sen abandonar o labor teatral, Antonio Simón produce e dirixe a súa primeira -e única- longametraxe, e eu tamén dou sacado algo adiante. Mais antes, en 1984, os dous formamos parte do equipo da Dirección Xeral de Cultura, chamados polo seu responsable, Álvarez Pousa. É neste momento cando, entre outras moitas cousas, se crea o Centro Dramático Galego, se retoma o espírito das Xornadas de Ourense coa posta en marcha das Xornadas de Cine e Vídeo en Galicia, no Carballiño, lévase adiante a campaña O Vídeo na Escola, créase o Arquivo da Imaxe e se institúen as axudas á produción audiovisual, das que nese mesmo ano saen novas producións, agora en 35 mm., de Chano Piñeiro, Carlos Piñeiro, Alfredo G. Pinal, Juan Cuesta e alguén máis. A experiencia, que non chega a cumprir un ano e remata coa dimisión do director xeral e a maioría do seu equipo,



resultou interesante e impediu, en boa lóxica, non se pode estar en misa e repenicando, a nosa presentación ás convocatorias de axudas. Os 70, 80 e 90, coas súas diferenzas, altibaixos e relacións de causa-efecto, colléronos con forza e enerxía, e o que nos tocou foi desbrozar o camiño e poñer as primeiras pedras do edificio, desta obra en permanente construción. Nada é produto da improvisación.



## 6.Verificación das hipóteses

Chegamos pois, ao treito final da investigación e, antes de avanzarmos na verificación das hipóteses iniciais da pesquisa, facemos un repaso sumario do camiño que nos levou até este punto. A análise e sistematización da produción cinematográfica en formato non profesional na Galiza da década dos setenta precisou dunha primeira aproximación ao caudal creativo da época a través dunha consulta exhaustiva do arquivo da filмотeca galega (CGAI) así como doutros arquivos persoais pertencentes, adoitado, aos propios autores dos filmes. O amplo visionado das principais achegas cinematográficas do período de análise permítenos trazar un primeiro mapa conceptual no que diferenciar as distintas tendencias ou subcategorías nas que se divide a creación audiovisual galega do momento. Este traballo de visionado acompáñase da consulta dos principais volumes bibliográficos que teñen avanzado unha taxonomización do cinema feito ás marxes das estruturas comerciais de produción e exhibición. Neste apartado resulta clave para o desenvolvemento da pesquisa, as achegas teóricas do profesor da Universidade París 3 – Sorbonne Nouvelle, Roger Odin, cuxa clasificación do cinema non profesional permítenos bosquexar un primeiro indexado do obxecto de estudo que, agora, tentaremos verificar no apartado de resolución das hipóteses.

Sumariamente lembramos que, seguindo a clasificación de Odin, a produción galega ás marxes dos circuítos comerciais nos anos setenta subdividímola en cinema doméstico, amateur, militante e o filme de escola. Unha vez operada esta distinción tómasse a decisión de centrar o foco da pesquisa na análise dos tres colectivos de realización máis relevantes no período de referencia, tanto polo caudal produtivo que desenvolven ao longo da década, como pola relevancia acadada nos certames e foros de debate que se celebran no territorio galego ao longo dos anos setenta. Referímonos aos grupos Lupa, Imaxe e Enroba que, ademais de atinxir escollas cinematográficas propias e diferenciadas, han defender nos distintos espazos de reflexión e discusión arredor das necesidades infraestruturais do (re)nacente cinema galego, posicións heteroxéneas que nos han permitir unha posta en relación dos distintos posicionamentos teóricos arredor do feito fílmico en Galiza, cos propios obxectos cinematográficos, en tanto artefactos artísticos e ideolóxicos.

Unha vez centrado o corpo nuclear da investigación nos tres colectivos citados, procédese ao acceso ás fontes de información. Nun repaso inicial á bibliografía de referencia detectamos unha importante ausencia de volumes que, desde o campo da análise cinematográfica, teñan atinxido de xeito pormenorizado o obxecto de estudo. Imponse, por tanto, a necesidade dun acceso ás fontes primarias da pesquisa, isto é, os realizadores, técnicos, produtores ou programadores que teñen participado directamente na execución ou exhibición das obras a analizar. Da realización de entrevistas persoais que, en moitos casos, vanse repetindo ao longo do período investigador na busca de novos datos, pegadas ou sinais, obtemos non só o valor testemuñal e valorativo dos propios protagonistas da investigación, senón tamén novas achegas hemerográficas ou cinematográficas que nos permiten ampliar o campo referencial da pesquisa. Este labor posibilita, asemade, o acceso a obxectos fílmicos que, por distintas razóns, non foran depositados con anterioridade no Centro Galego de Artes da Imaxe. Poñemos por caso a obra do cineasta amateur Suso Montero á que accedemos grazas á proxección do material orixinal en Súper 8 no obradoiro do propio autor, ou á produción do Equipo Lupa que non tiña sido restaurada, dixitalizada e catalogada polo arquivo do CGAI. Alédanos sinalar que, ao longo do traballo investigador, os promotores de Lupa teñen accedido ao depósito dun dos seus filmes *—O corpiño—*, e teñen en proxecto a restauración e dixitalización en datas sucesivas doutras obras do colectivo. Asemade, a visita ao taller de Montero permítenos a recuperación e depósito no CGAI dunha curtametraxe de ficción de Antonio F. Simón, titulada *Paff...!*, que o propio cineasta cría perdida. Logo do traballo de restauración da copia por parte dos técnicos da filмотeca que, no intre no que escribimos estas liñas se atopa aínda en proceso, a obra pasará a dominio público.

Finalmente á análise exhaustiva da produción teórica e cinematográfica dos Lupa, Imaxe e Enroba, engadimos un amplo estudo contextual no que, por unha banda, poñemos as obras de referencia en contacto coa historia do cinematógrafo en Galiza, cun repaso aos pioneiros da imaxe no noso país e a aquelas expresións que, desde o campo amateur, se moven durante o período ditatorial. Asemade, facemos un repaso completo a aqueloutras iniciativas que, na propia década dos setenta, completan a produción cinematográfica en Galiza, desde as realizacións dos colectivos amateurs, deica as achegas dos *cineístas* clásicos, pasando polo cinema militante ou as tentativas de entrar nos circuítos comerciais de distribución a través do formato hexemónico

naquela altura, o 35 mm. A análise das catro pezas producidas polo arquitecto Víctor Ruppen no formato destinado ao cinema profesional, hanos permitir un estudo de contraste entre as distintas posicións defendidas fronte a unha hipotética profesionalización do sector e os resultados que, a nivel semántico, artístico e ideolóxico, acadan as diferentes creacións.



### 6.1. O CINE EN FORMATO NON PROFESIONAL NA GALIZA DA DÉCADA DOS SETENTA DIVÍDESE EN TRES TIPOLOXÍAS FUNDAMENTAIS: CINE DOMÉSTICO, AMATEUR E MILITANTE.

En primeiro lugar, cómpre definir os parámetros que nos levan a distinguir entre cinema profesional e non profesional. A profesionalidade medirémola non en termos cualitativos –maior ou menor capacidade artística ou solvencia técnica e narrativa– senón no seu aspecto estritamente estrutural, isto é, na inserción ou non do feito fílmico en estruturas de produción e exhibición que permiten a obtención dun rendemento económico que, independentemente da súa maior ou menor contía, permite uns retornos do investimento realizado. Na acepción de Roger Odin (2010) definirase coma segue: “A oposición profesional versus non profesional está tomada aquí nun sentido estritamente económico: por profesional entendo toda persoa que vive, cando menos parcialmente, dos seus traballos cinematográficos. (p.39)<sup>98</sup>”

No período de referencia, a década dos setenta, a superestrutura fundamental para a exhibición comercial que posibilita unha profesionalización económica da actividade cinematográfica, constitúena as máis de trescentas salas de cinema que, naquela altura, poboan o país. Asemade, o formato de proxección estándar na época para as salas de cinema comercial será o ancho de celuloide de 35 milímetros. Deste xeito, o formato permitíranos unha primeira distinción entre cinema profesional e non profesional, considerando como profesionais, as cinco curtametraxes de ficción realizadas en 35 mm. nesta década en Galiza –a saber, *O pai de Migueliño*, *O herdeiro*, *O cadaleito*, *Fendetestas* e *Retorno a Tagen Ata*–, independentemente do seu rendemento económico, da maior ou menor permanencia en carteleira ou do seu acabado en termos estéticos ou narrativos. Cómpre sinalar que a capacidade taxonomizadora dos formatos non é perfecta, pois existe algunha obra realizada en 16 mm. que si se realiza coa vista en posta nunha hipotética distribución comercial –ese é o caso de *Malapata*, do grupo Imaxe, filmada en 16 mm. en 1980– mais en termos xerais aceptaremos o uso dos 35 mm. como o formato que identifica e diferencia o cinema profesional do non profesional.

Por tanto identificamos o cinema non profesional con aquel que non busca os circuítos de distribución comerciais senón que atopa o seu público receptor noutra caste de espazos de exhibición que han definir a cada unha destas expresións. Os formatos

---

<sup>98</sup> En español no orixinal: “La oposición profesional versus no profesional está tomada aquí en un sentido estrictamente económico: por profesional entiendo toda persona que vive, al menos parcialmente, de sus trabajos cinematográficos.”

habituais desta clase de cinema na época serán, nun inicio, o 8 mm. e, máis adiante e de xeito preponderante, o Súper 8 e o 16 mm. Á hora de distinguir as tipoloxías nas que se subdivide a produción non profesional da década volveremos á definición central de Odin (2010) arredor da clasificación desta sorte de expresión cinematográfica:

Para distinguir o cinema doméstico doutros tres grandes tipos de producións non profesionais: a) películas amateurs (isto é, realizadas no marco dos cineclubs de cinema non profesional), así como as películas experimentais que funcionan sobre un eixo semántico espectral: o seu deseñador actúa coma cineasta (e non como membro dunha familia) que se dirixe a un destinatario entendido como público (e non como grupo familiar); a este nivel, estas producións non profesionais funcionan sobre o mesmo eixo semántico que as producións de ficción profesionais; b) as películas militantes, que operan sobre un eixo político: o seu destinatario actúa como militante político que se dirixe a outros actores da escena política; e para terminar, c) as películas realizadas por alumnos no marco da institución escolar y que funcionan sobre o eixo pedagógico (p.39).

Como vemos, existe unha importante coincidencia entre a clasificación de Odin e a que avanza as hipóteses no inicio do traballo investigador, detectándose tres subdivisiones fundamentais na produción do cinema non profesional dos anos setenta en Galiza:

- 1) Cinema doméstico: Aquel desenvolvido no ámbito familiar e definido en termos formais pola imposición do significado fronte ao significante, isto é, non se dá un traballo de construción fílmica que engada unha búsqueda formal ou narrativa, situándose como obxectivo central das gravacións a inmortalización da imaxe en movemento da institución familiar. En consecuencia, o seu público obxectivo será moi concreto, cinguíndose aos membros da familia ou comunidade no marco da cal foron recollidas as imaxes, desenvolvéndose as proxeccións no ámbito do privado, por medio de sesións nas que a participación activa dos membros da familia ou comunidade reunida ante a pantalla, resultará clave para completar, mediante o diálogo ou o comentario en vivo, o contexto e significado das imaxes impresas en celuloide. No caso galego non se dispón dun banco de imaxes unificado que permita a identificación, sistematización e estudo da produción de cinema doméstico, se ben podemos destacar algunhas



iniciativas senlleiras como a “Memoria do século XX”<sup>99</sup> ou o “Proxecto Socheo”<sup>100</sup>, que permitiron ou están a permitir unha recuperación parcial da produción doméstica en Galiza.

- 2) Cinema amateur: Entendido na definición de Odin como aquel que se desenvolve arredor dos clubs de cinema dedicados especificamente ao filme amateur. Distínguese do doméstico en termos infraestruturais pola procura, seguindo a terminoloxía de Odin, dun eixo semántico espectral e, no tocante á análise do obxecto cinematográfico, polas diferenzas sinaladas por Nogales e Suárez (2010): “A diferenza esencial entre o cinema amateur e o cinema doméstico é a intencionalidade do autor e a construción do filme. O obxectivo do cineasta amateur é contar unha historia, xa sexa de ficción, documental ou de fantasía. (p.89)”

O filme amateur desenvolverase, por tanto, nun circuíto de exhibición moi reducido que, lonxe de calquera vontade mercantil, se desenvolve arredor dos clubs e festivais de cinema amateur que proliferan durante toda a década polo territorio galego, fundamentalmente o Concurso de Cinema Amateur de Vigo, o Festival de Cinema Amateur da Coruña, o Festival de Cinema Afeccionado do Círculo das Artes de Lugo e o Festival de Cinema Afeccionado de Vilagarcía de Arousa. Chegamos por tanto a unha primeira búsqueda do corpus amateur galego a través da consulta dos filmes participantes e o palmarés final dos devanditos certames. A pescuda complétase coa consulta de fontes especializadas que teñen inventariado total ou parcialmente o cinema en formato non profesional da década.

Como resultado deste traballo concluímos na existencia dun importante fluxo creativo arredor dos festivais e clubs de cinema amateur, cuxo corpus cinematográfico dividimos á súa vez en función da estrutura organizativa de cada unha destas expresións. Falaremos por unha banda dos colectivos de

---

<sup>99</sup> Proxecto da Axencia Audiovisual Galega desenvolvido en 2008 e 2009 polo goberno bipartito, que consiste nunha convocatoria aberta a toda a cidadanía para a dixitalización ou telecinado de todo o material de cinema doméstico ou amateur gravado nos distintos formatos destinados a tal fin ao longo do século. A iniciativa ficou a medio desenvolver pola mudanza de cor política na Administración autonómica que ten lugar en abril de 2009, se ben deixou unha importante cantidade de material dixitalizado que facilitou en moitos casos o acceso a diferentes obras do período no desenvolvemento da presente investigación.

<sup>100</sup> O Proxecto Socheo é unha iniciativa singular restrinxida ao concello da Guarda e municipios limítrofes que, tal e como se pode ler no seu texto de presentación “quere localizar, estudar, inventariar e dar a coñecer as imaxes que foron gravadas na Guarda e no Baixo Miño, co obxectivo de salvagardar un patrimonio audiovisual local e proxectalo, sen restricións, cara ao mundo.” (Proxecto Socheo).

cinema amateur que se vertebran en moitos casos arredor dun festival ou club de cinema afeccionado e que atopan o seu público de xeito case que exclusivo no seo desta clase de certames (falamos fundamentalmente do trío de cineastas vilagarcíans –Rafael Sabugueiro, Jesús Méndez e Benxamín Rey–, o grupo lucense Punto de Mira ou o colectivo de Lalín, Deza Cinema Galego); e por outra banda referímonos a aqueles cineastas autónomos que, contando cunha profesión extracinematográfica que lles permite unha posición económica desaforada, desenvolven as súas aspiracións expresivas no tempo de lecer sen máis ambición ca a estritamente creativa ou, como moito, a obtención dalgún galardón nos festivais amateurs.

Non é doada a sistematización da totalidade de cineastas amateurs que, ao longo da década, poboan o cinematógrafo galego, dado o reducido recoñecemento mediático que atopa na altura a filmografía amateur e a escaseza de traballos críticos, xornalísticos e historiográficos que teñan analizado a cuestión. Mesmo así facemos unha primeira aproximación á produción amateur galega da década, sinalando por primeiro aos cineastas clásicos, aqueles cuxa traxectoria se inicia na década dos trinta e corenta, anos de nacemento e esplendor do cinema amateur a nivel peninsular, acadando con posterioridade un importante prestixio en certames estatais e internacionais: Rafael Luca de Tena e José Ernesto Díaz Noriega.

Paralelamente, atopamos un importante número de cineastas que acadan un certo prestixio nos devanditos festivais amateurs, desenvolvendo cadanseu universo creativo de xeito individual. Neste apartado, podemos destacar o labor documental de Carlos Fernández Santander, os proxectos didácticos de Xosé Luis Moar, ou a fecunda conexión do filme amateur coas liñas expresivas propias da vangarda experimental que, no caso galego, lideran cineastas coma Ignacio Pardo, José Antonio Cadenas ou Suso Montero.

- 3) Cinema militante: Entendemos como cinema militante non necesariamente aquel realizado por un cineasta que fai parte orgánica dun partido ou opción política concreta, senón aqueles filmes nos que o obxectivo principal da creación cinematográfica sitúase, por unha banda, na denuncia ou testemuña dunha situación concreta de inxustiza social, mais tamén na procura por parte do espectador dunha resposta activa e concienciada. O cinema militante vértase,

ao igual ca as expresións anteriores de cinema non profesional, arredor dun singular circuío de distribución, constituído neste caso por unha rede variopinta de espazos de exhibición informais –escolas, sindicatos, bares, parroquias, cineclubes e teleclubes, etc. – nas que se dirixen ben a colectivos de afectados polos feitos recollidos no filme, ben a un público simpatizante coa ideoloxía que profesa cada un dos proxectos. No caso galego atopamos tres exemplos significativos de cinema militante. Por unha banda temos a obra de Carlos Varela Veiga, cineasta militante en sentido estrito pois, como membro da Unión do Pobo Galego (UPG), percorre coa súa cámara de Súper 8 as distintas mobilizacións nacional-populares que teñen lugar na Galiza inmediatamente posterior á morte de Franco, testemuñando as loitas principais a prol dos dereitos nacionais e democráticos.

Outro exemplo central constitúeo a obra en Galiza do cineasta de orixe valenciana Llorenç Soler quen de 1976 a 1978 realiza un total de seis pezas documentais nas que pon o seu saber facer coa cámara a disposición de distintas plataformas de afectados. Estas obras, entre as que destacan *O monte é noso* e *Autopista, unha navallada á nosa terra*, defenden unha estrutura da organización do traballo horizontal pois serán as coordinadoras de afectados as que financien, distribúan e definan os contidos principais dos filmes, situándose a figura de Soler como unha ferramenta necesaria para a plasmación cinematográfica das reivindicacións de cada colectivo.

O terceiro exemplo chega tamén de terras catalás e ten como protagonistas á parella de cineastas formada por Helena Lumbreras e Mariano Lisa, integrantes principais do Colectivo de Cine de Clase, que desenvolve unha importante filmografía clandestina en Barcelona durante o tardofranquismo e que, en 1975, asina *El campo para el hombre*, unha peza que pretende achegarse aos distintos modelos de estrutura de propiedade da terra no Estado español, realizando un díptico no que se rexistran as experiencias de loita dos traballadores do campo no latifundio andaluz e, asemade, recóllese testemuño das condicións de vida dos labregos do minifundio galego.

- 4) Cinema de escola: Nunha primeira aproximación á cinematografía galega dos anos setenta semella non haber lugar para o cuarto apartado que Odín reserva para o cinema realizado en formatos non profesionais, pois non existe na época

unha institución educativa destinada á formación de futuros cineastas. Porén, tal e como desenvolveremos na segunda das hipóteses de traballo, encadraremos dentro desta clasificación á obra daqueles colectivos cinematográficos que compoñen o groso do presente traballo de investigación, isto é os equipos Lupa, Imaxe e Enroba, que empregan o formato non profesional ben como paso previo á profesionalidade (Imaxe e Enroba), ben como ensaio de cara á capacitación técnica e expresiva do colectivo (Lupa).

En conclusión, a hipótese de partida verifícase parcialmente, confirmándose que o cinema en formato non profesional na Galiza da década dos setenta se divide en doméstico, amateur e militante, mais engadindo unha cuarta variante, a do cinema de escola, en cuxa inclusión afondaremos no vindeiro punto.



**6.2.- OS GRUPOS LUPA, IMAXE E ENROBA, A PESAR DE DESENVOLVEREN O SEU TRABALLO EN FORMATOS NOS PROFESIONAIS (8 MM., SÚPER 8 E 16 MM.), NON PODEN CONSIDERARSE COMO COLECTIVOS DE CINEMA AMATEURS. A DENOMINACIÓN MÁIS ATINADA PARA OS TRABALLOS DESTES GRUPOS DENTRO DA CLASIFICACIÓN DO CINEMA NON PROFESIONAL É O DE “CINEMA DE ESCOLA”.**

A taxonomización, dentro da clasificación de base da presente investigación, dos grupos Lupa, Imaxe e Enroba, preséntase como o problema máis complexo á hora de sistematizar a produción galega da década realizada en formatos non profesionais. Nunha ollada rápida descártanse a súa adscrición ao cinema doméstico, pois non se desenvolve arredor da esfera familiar, ou ao cinema militante pois, aínda que boa parte das obras destes colectivos acadan unha importante significación política, non sitúan na cerna de cadanseu proxecto a resolución ou testemuña dun conflito sociopolítico concreto, sendo a análise política o pano de fondo das pequenas historias argumentais que, adoito, fan avanzar cada unha das películas. Porén, nalgúns textos, especialmente xornalísticos e elaborados en plena década dos setenta<sup>101</sup>, cédeuse á facilidade de situar os nacentes colectivos no ronsel do cinema amateur que, como vimos, se desenvolve en Galiza desde mediados dos anos sesenta cun importante dinamismo arredor dos festivais de cinema afeccionado. Non embargantes, son varios os elementos que nos levan a descartar a adscrición das obras de Lupa, Imaxe e Enroba ás características fundamentais do cinema amateur. Por unha banda, unhas das características fundamentais da obra amateur é a súa renuncia explícita a unha profesionalización do feito fílmico, defendéndose en numerosas ocasións a resistencia á entrada nos circuitos industriais como un garante da autonomía artística do creador amateur. Lembremos a definición que, a este respecto, achega James M. Moran (2010):

En canto que se trata fundamentalmente dunha relación económica, o amateurismo acolle calquera práctica non industrial exercida por razóns distintas á dos intercambios mercantís. É a presenza da mercantilización a que define propiamente o industrial e, á inversa, a ausencia de mercantilización a que define o amateur, máis que as continxencias históricas das súas respectivas tecnoloxías, estética ou ideoloxías. Así pois, ao ser unha práctica non mercantilizada, o modo doméstico insértase propiamente no campo do amateur e as súas funcións culturais deberan ser

---

<sup>101</sup> Un exemplo elocuente, xa desde a cabeceira, sería o artigo de El Ideal Gallego “Imaxe: grupo de cine amateur coruñés”, publicado o 8 de maio de 1974.

estudadas como relativamente autónomas (pp. 274-275).

Pois ben, como se viu ao longo do texto, sendo distintas as posturas dos Lupa, Imaxe e Enroba de cara a unha hipotética profesionalización, todos eles entenden o emprego do formato non profesional como unha etapa de aprendizaxe de cara á consolidación dun cinematógrafo propio para Galiza. No caso dos grupos Imaxe e Enroba dáse, asemade, unha búsqueda explícita da profesionalización do sector, que lles permita unha viabilidade económica e, no caso de Enroba, mesmo a entrada nos circuítos de exhibición comercial, coa realización das primeiras obras en 35 mm.

Pero máis aló da súa postura fronte á profesionalidade, os tres colectivos sitúan boa parte das súas forzas no artellamento de estruturas alternativas de distribución e exhibición que, ante as dificultades para entraren nas salas de cinema convencional, lles permitise un acceso o máis amplo posible á poboación galega. Esta concepción do feito fílmico como un elemento colectivo, destinado fundamentalmente ao seu visionado por parte das clases populares galegas, sitúase nas antípodas das reducidas canles de acceso do cinema amateur, cuxo obxectivo en termos de distribución e exhibición redúcese á presenza nos distintos festivais, clubs e certames destinados a esta caste de produción non profesional. Roger Odin (1999) describe a continuación a conformación deste circuítu endogámico e pechado:

O xeito máis radical en que o cineasta amateur foxe da desgraza de non poder ser verdadeiramente un profesional é funcionar nun circuítu pechado: os filmes “amateurs” son filmes feitos por amateurs para outros amateurs (e se cadra mesmo de xeito específico para os membros dos xurados). Ofrécese aos seus membros un circuítu de distribución interno (clubs, festivais, concursos rexionais, nacionais e internacionais). (p. 67)

Unha vez descartada a adscrición dos grupos de referencia ás categorías amateur, doméstico e militante, centrámonos no cuarto apartado que Roger Odin ofrece á hora de taxonomizar a produción cinematográfica non profesional: o cinema de escola. Unha ollada rápida ás institucións educativas existentes na época en Galiza levaríannos a descartar esta posibilidade pois, na década dos setenta, un período maiormente preconstitucional e integramente preautonómico, non existe no noso país ningunha entidade formativa que se poida semellar a unha escola de cinema. Porén, son varios os elementos fundamentalmente organizativos e infraestruturais que emparellan o traballo destes colectivos co dun centro de aprendizaxe. O caso máis evidente, neste sentido, é o



dos grupos Imaxe, que se presentan desde un inicio como un espazo autoformativo no que calquera mozo ou moza interesado polo mundo da imaxe ten as portas abertas para achegar os seus coñecementos adquiridos desde o campo afeccionado, e sumarse ao proceso de aprendizaxe emprendido polo colectivo.

Así o testemuñan algúns dos principais promotores de Imaxe, como Carlos Piñeiro ou Manuel Abad, que falan do colectivo como un lugar de aprendizaxe e da asunción de responsabilidades que cada membro ía asumindo, unha vez acadada certa capacitación técnica, en cada unha das destrezas que interveñen na realización cinematográfica:

Era un lugar de aprendizaxe, unha escola autodidacta. De feito nun momento tamén demos cursiños de cine, na Universidade Laboral e nun Instituto que está na Praza de Pontevedra no que estudaron futuros cineastas como Alber Ponte. (C. Piñeiro, comunicación persoal, 7 de febreiro de 2013)

Sempre se falou do grupo como un viveiro de cara á profesionalidade, de feito a xente que viña ía asumindo papeis novos e outros ían ascendendo en responsabilidades. (M. Abad, comunicación persoal, 20 de agosto de 2012)

O elevado número de integrantes que, ao longo da década, pasan de xeito máis ou menos continuado por Imaxe, dan boa conta do carácter participativo e educacional do colectivo. Asemade, aínda na década dos setenta, son numerosos os membros que, tras adquirir no seo de Imaxe as aptitudes fundamentais para a realización cinematográfica, emprenden a súa obra en solitario. Estes son os casos, analizados no texto, de Xavier Villaverde, Suso Montero, Juan Cuesta, Manuel Abad ou Xosé Manuel Villanueva. Mais será unha ollada retrospectiva, vista a ollos de hoxe, o que nos permita detectar como un elevado número dos membros de Imaxe, que aprenden a facer cinema na década dos setenta, han protagonizar en décadas posteriores, algúns dos chanzos fundamentais do cinema galego de cara á súa conformación como sector estratéxico e profesional. Un exemplo central será os de Carlos Piñeiro, quen xa nos anos oitenta participa como cineasta na primeira quenda de filmes en 35 mm. subvencionados pola Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia, coa curtametraxe *Embarque*, e en 1987, fai parte de CineGalicia, un evento que se anuncia como o salto definitivo do cinema galego cara á súa consolidación como sector audiovisual, no que se proxectan entre outras a longametraxe *Urxa* (Carlos Piñeiro, Alfredo García Pinal). Outro dos nomes fundamentais do cinema galego contemporáneo que se forma desde moi novo en Imaxe será Xavier Villaverde, integrante a comezos da década dos oitenta dunha frutífera

xeración de videocreadores galegos á que achega títulos fundamentais como *Veneno puro* ou *Viúda Gómez*. Tras facer parte de CineGalicia con *Continental* pasa a se situar como un dos cineastas de cabeceira do audiovisual galego, entendido xa coma sector estratéxico da Xunta de Galicia nos anos noventa e dous mil, coa realización das longametraxes *Fisterra*, *Trece badaladas* ou a máis recente, *El sexo de los ángeles*. Un terceiro exemplo constitúeo Manuel Abad, quen tras facer parte, canda Villaverde ou Antón Reixa, da brillante xeración de videocreadores da década dos oitenta, con obras como *Denantes* ou *Prólogo*, simultanea o seu traballo creativo na dirección cinematográfica co desenvolvemento de diferentes funcións dentro da Televisión de Galicia, fundamentalmente como realizador. Mais a participación dos membros de Imaxe na conformación das institucións fundamentais do audiovisual galego contemporáneo non se limita ao labor de boa parte deles na canle autonómica, pois tamén teñen unha participación destacada na Escola de Imaxe e Son da Coruña, a primeira iniciativa pública que xorde tras a creación da Xunta de Galicia, para a formación e capacitación profesional dos mozos e mozas galegas. Así, xa na súa fundación fan parte da mesma cineastas de Imaxe coma Carlos Amil, Félix Casado ou o propio Manuel Abad.

En canto ao grupo Enroba, atopámonos ante un colectivo que xira, nun inicio, arredor da figura central de Enrique Rodríguez Baixeras, que dirixe boa parte das obras do colectivo, desenvolvendo os demais integrantes labores de apoio inherentes á creación cinematográfica. Desta experiencia inicial abrolla o grupo Grea, xa sen a presenza de Baixeras, cuxa única obra, *A tola*, figura como un dos grandes logros estético-políticos da década dos setenta. Dáse a coincidencia, asemade, de que tanto Baixeras coma Miguel Gato, os dous membros que teñen asumido dentro do colectivo labores de dirección, teñen estudado na Escola de Cinematografía de Madrid, sendo as obras de Enroba e Grea as súas primeiras experiencias reais tras a cámara logo de cadanseu paso pola institución académica. Mais de novo será o carácter formativo da experiencia de Enroba e, máis adiante, Grea, a que nos permita situar ambos proxectos no ronsel do cinema de escola.

Os seus integrantes, se exceptuamos a Gato e Baixeras, carecen de experiencia no eido cinematográfico antes de entraren a formar parte do colectivo mais, logo da desaparición de Enroba, desenvolven cadansúa carreira profesional en solitario, pasando a formar parte substancial dos primeiros pasos do audiovisual galego. Antonio F. Simón

emprende, tras o seu paso por Enroba e Grea, unha prolífica traxectoria na que leva a cabo múltiples labores, que van desde a produción, á fronte da compañía Corazón Negro, deica a elaboración de guións ou a dirección de obras tales como as curtametraxes *Memorias dun parado* (1992), *Un café de ollos verdes* ou *A noiva de medianoite* (1997), longametraxe industrial na que adapta un argumento parcialmente elaborado por Luis Buñuel. En canto a Xavier Iglesias, alcumado “O perito” polo seu coñecemento técnico da cámara de cinema, convértese na década dos oitenta nun dos socios fundadores da empresa VídeoTrama, onde desenvolve traballos como cámara, editor e realizador de programas industriais e publicitarios, pasando posteriormente a formar parte da Escola de Imaxe e Son na que segue hoxendía a impartir aulas. Pola súa banda, Miguel Gato dá continuidade á súa carreira no eido televisivo, desenvolvendo a meirande parte do seu traballo como realizador para TVE. Curiosamente será Enrique Baixeras, principal promotor da iniciativa, o único membro de Enroba que non continúe co seu labor cinematográfico tras o esmorecemento do colectivo.

Por último, temos o caso do Equipo Lupa, cuxas características non se aproximan ás de Enroba, pois os seus integrantes non pasan pola escola de cinema, nin tampouco se detecta unha continuación no labor cinematográfico tal que a sinalada para os membros de Imaxe. Se ben Euloxio Ruibal, coma director, e Roberto Vidal Bolaño, coma actor e director, fan parte de diversos proxectos fílmicos en décadas posteriores, o seu traballo fundamental desenvolverase no campo do teatro, do que xa procedían antes de emprender o proxecto Lupa. Porén, en termos organizativos, si se detecta unha gran semellanza coa proposta de Imaxe e Enroba, co establecemento de grupos de traballo abertos á participación que posibilitou a alfabetización técnica e artística dun amplo número de mozos afeccionados. O propio Ruibal (Comunicación persoal, 24 de setembro de 2012) refírese á experiencia de Lupa como un proxecto que ten o propósito fundamental de servir de “escola”:

Eu sempre defendín que houbera un equipo completo de 16 mm. que estivera a disposición de todos. E que se fixera moito documental, moita reportaxe... Coidaba (e coido) que sería a mellor escola..., a mellor canteira.

En resumo, as experiencias analizadas permítenos afirmar que a obra realizada en formato non profesional polos grupos Lupa, Imaxe e Enroba entroncan coas características fundamentais do cinema de escola, entendido esta en sentido non estrito pois, aínda que non existe unha institución para a aprendizaxe do cinema, ao

redor destas experiencias, fundamentalmente dos colectivos Imaxe e Lupa, xéranse espazos de aprendizaxe horizontal dos que, visto en perspectiva, agroman importantes nomes do audiovisual autóctono.



### **6.3.- OS XÉNEROS QUE BOTAN MAN DO FORMATO NON PROFESIONAL VERTÉBRANSE E ATOPAN O SEU NEXO DE UNIÓN NA PROCURA DE ESPAZOS DE DISTRIBUCIÓN E EXHIBICIÓN ALTERNATIVOS.**

Como se viu na resolución da primeira das hipóteses presentadas, un dos elementos fundamentais á hora de distinguir e conformar cada unha das tipoloxías existentes baixo o paraugas conceptual do cinema non profesional na Galiza dos anos setenta, será a búsqueda de redes e espazos de difusión específicos que, ao non poder entrar nun circuío propio da exhibición comercial, permite o contacto da obra cinematográfica co seu público obxectivo.

De novo volvendo á clasificación da primeira hipótese, na que diferenciabamos as distintas tipoloxías de cinema non profesional no período de referencia, distinguiremos tamén as distintas estratexias de distribución e exhibición desenvolvidas, así como os puntos de encontro entre as diferentes clasificacións. Por primeiro, atopamos o cinema doméstico, cuxa principal característica será a de fuxir da proxección colectiva ou aberta ao público, concibindo a proxección das obras realizadas dentro da esfera familiar ou comunitaria á que en ningún caso terá acceso un público masivo e que precisa necesariamente da participación dos membros da familia para reconstruír e completar o fóra de campo das imaxes.

Nas demais tipoloxías de cinema non profesional si se dá unha búsqueda dun público máis ou menos amplo e, ao non accederse aos circuítos estándares da exhibición convencional, deberán crearse redes alternativas e específicas que, en paralelo ás oficiais, xeran un singular fluxo de filmes e espectadores durante o período de referencia. No caso dos cineastas e colectivos amateurs, como se comentou no primeiro punto, os espazos principais de proxección serán os festivais e clubs de cine amateur dos que, en moitos casos, proceden os propios autores e nos que entran en contacto –e en competición– con amateuristas doutras partes de Galiza ou do Estado. Falamos por tanto dun circuío máis ou menos hermético que, aínda que está aberto a todo espectador que de xeito libre desexe asistir aos festivais, ten creado un círculo de familiaridade entre cineastas, programadores e membros do xurado. O elevadísimo número de galardóns outorgados por cada un dos certames aseguraba a satisfacción persoal dunha porcentaxe importante dos autores participantes, retroalimentado así un peculiar círculo de creación e exhibición arredor desta caste de eventos.

Máis difícil de concretar serán os espazos empregados polo cinema militante na procura do seu público obxectivo, desenvolvéndose as máis das proxeccións nun circuío alternativo e variopinto composto por diversos espazos nos que se atopa algún promotor ou membro participante interesado en espallar ou apoiar os principios ideolóxicos defendidos polo filme ou autor. Parroquias, sindicatos, colexios, bares, pubs, cineclubs, teleclubes e un longo e heteroxéneo etcétera compoñen esta singular rede de distribución na que coinciden a implicación dos organizadores do espazo exhibidor, especialmente nun tempo histórico marcado pola censura política cara a calquera expresión cultural e política disidente, coa complicidade do público asistente, composto adoito por militantes dun partido ou ideoloxía concreta, plataformas de loita ou colectivos de afectados polo conflito social, político ou ambiental atinxido en cada unha das producións.

Para rematar o percorrido, achegámonos aos grupos Lupa, Imaxe e Enroba, nos que a búsqueda do contacto co espectador sitúase como unha preocupación primordial e que han desenvolver mecanismos de distribución que abranguen e superan os anteriormente sinalados para o cinema amateur e militante. Por unha banda, os tres grupos atopan nas Xornadas de Cine de Ourense a súa principal plataforma de debate e proxección. Neste evento nuclear para o desenvolvemento dunha cinematografía propia para Galiza, as obras dos colectivos coinciden, eventualmente, con pezas de cinema amateur –José Ernesto Díaz Noriega– ou militante –os filmes galegos de Llorenç Soler–, se ben a meirande parte dos foros de debate e reflexión parten da iniciativa e obxectivos programáticos dos Lupa, Imaxe e Enroba. Mais estes grupos, fundamentalme nun inicio, han buscar tamén o acceso aos festivais de cinema amateur, a onde mandan as súas pezas iniciáticas filmadas en 8 mm. ou Súper 8 milímetros, onde coinciden en tempo e lugar co groso da produción amateur galega da época. Porén, ante a constatación da imposibilidade de acceder ao circuío comercial en 35 mm., boa parte das enerxías produtivas da nova xeración de cineastas centrarase na conformación de mecanismos de distribución alternativos que, botando man, de novo, de espazos de exhibición que foxen do estándar establecido, procuran o contacto cun público o máis amplo posible. De novo os cineclubes, asociacións culturais e de veciños ou as parroquias máis activas no eido cultural galego conformarán o circuío exhibidos destas obras. Froito das arelas distribuidoras da nacente xeración de cineastas, créanse distintas plataformas para achegar as novas producións realizadas á poboación do país, destacando neste senso o



traballo de Rula Difusora Cultural Galega, que, durante tres anos, ofrece e move o seu catálogo de filmes en 16 e 35 mm. en centros de exhibición de todo o territorio galego.

En conclusión, podemos confirmar que as distintas tipoloxías en que dividimos o cinema non profesional en Galiza defínense de maneira fundamental nas estratexias para se encontrar co espectador, así como no maior ou menos especificidade nas características do público obxectivo. Do pechado círculo de espectadores aos que se reserva o filme doméstico até a búsqueda dun público o máis amplo posible dos grupos Lupa, Imaxe e Enroba, atopamos toda unha serie de posicionamentos intermedios que conforman os diversos fluxos de circulación do cinema en Galiza ás marxes dos circuítos convencionais.



**6. 4.- A PROLIFERACIÓN DE FORMATOS DE GRAVACIÓN LIXEIROS E DE BAIXO CUSTE POSSIBILITOU UNHA DESCENTRALIZACIÓN NO REXISTRO DO REAL QUE PERMITE UN ESTUDO ALTERNATIVO DOS ACONTECEMENTOS POLÍTICOS E SOCIAIS QUE DEFINEN ESTE PERÍODO HISTÓRICO.**

Tal e como avanza o texto da presente hipótese, unha das conquistas principais do renacemento que experimenta o cinema en Galiza na década dos setenta é o incremento exponencial de cineastas, xa sexa do ámbito amateur ou facendo parte dos colectivos que procuran a profesionalidade, que achegan un importante caudal de imaxes arredor da situación cultural, política, económica ou ambiental do país. Asemade, a elevada porcentaxe de filmes documentais realizados ao longo da década fai que estas obras, máis aló das súas conquistas en termos de linguaxe cinematográfica, acaden unha relevancia histórica como documentos dunha determinada cultura ou territorio.

Destacamos por primeiro aquelas iniciativas cinematográficas que, conscientes da capacidade do cinema para inmortalizar realidades perecedoiras, destinan boa parte das súas forzas ao rexistro, conservación e difusión do patrimonio cultural galego entendido nun sentido amplo: etnografía, antropoloxía, cerimonias e rituais, paisaxe, arquitectura, etc. Falamos por caso, da iniciativa desenvolvida arredor da localidade de Lalín por Daniel González Alén á fronte de Deza Cinema Galego, no seu percorrer a través da bisbarra na busca de expresións culturais en desuso ou en risco de desaparecer, achegando documentos de relevancia patrimonial como *Fiadeiras de Zobra*, *O Santuario do Faro* ou *Antroido de Brandariz*. No mesmo senso camiñan algunhas das primeiras obras do Equipo Lupa, que centra o obxectivo da cámara no rexistro de cerimonias e celebracións, adoito acompañadas polo uso de sofisticadas vestimentas e rituais transmitidas secularmente e que, en moitos casos, se cren en risco de extinción. Con esta vontade realízanse pezas tales como *A procesión das Mortallas*, na Pobra do Caramiñal, *A rapa das bestas* de Candaoso (Viveiro), ou *Peliqueiros*, filmado en Laza.

Cunha vontade similar, aínda que máis centrado no patrimonio arquitectónico e paisaxístico, abrolla a obra de Rafael Sabugueiro, arredor da comarca do Salnés, coa realización de pezas nas que rexistra as principais construcións tradicionais que circundan a localidade de Vilagarcía de Arousa (*Arte rupestre*, *Moradas pacegas do Salnés*). No mesmo círculo creativo arousán destaca o singular traballo de Jesús Méndez, cuxas obras documentais se centran no rexistro das distintas técnicas do traballo, adoito

pertencente ao sector primario, que centran o seu empeño na detallada disección dos distintos procedementos que, de xeito tradicional, acompañan os labores de labregos e pescadores. Pezas coma *O mexilón*, *O viño*, *O leite* ou *Alfareiros de Buño* achegan documentos fundamentais para a preservación no tempo do patrimonio inmaterial que rodea ao mundo do traballo.

Outra veta de interese no rexistro patrimonial constitúeno aquelas obras que rexistren edificacións, xa sexa de carácter popular, civil, ou administrativo que, ao pertencer ao hábitat urbano e non adquirir a condición de monumento, experimentan unha importante mutación co paso das décadas, amosando na actualidade unha morfoloxía moi diferente da orixinal. Poñemos por caso emblemático o filme *Improntum* (1965), do cineasta amateur Rafael Luca de Tena, quen amosa a tranquilidade na que se atopa o peirao de Vigo nun día de descanso. As imaxes achégannos a un Berbés que conserva boa parte da estrutura do peirao orixinal, desprovista dos recheos, ampliacións e polígonos anexos que caracterizan a día de hoxe o tradicional embarcadoiro vigués. Outro exemplo relevante atopámolo na peza *A cidade que se nos vai*, do grupo Imaxe, unha obra que ten como obxectivo central denunciar o estado de abandono de importantes edificios da zona histórica e máis a liña portuaria da cidade da Coruña, rexistrando un bo número de edificacións hoxendía derrubadas e substituídas por novas construcións que agroman, tal e como denuncia a fita orixinal, froito dos procesos de especulación inmobiliaria. Por último, no apartado de arquitectura urbana, debemos destacar a gravación, por parte do Equipo Lupa, do derrubo do *Edificio Castromil*, un singular exemplo de arquitectura modernista situado, até mediados dos anos setenta, na Praza de Galicia de Santiago de Compostela e que foi derrubado en 1975 para a construción duns aparcadoiros subterráneos. A fita consegue entrar no edificio, poucas semanas antes do seu desaloxo, rexistrando as principais estancias do inmovible e o seu posterior derrubo.

Outra das preocupacións emerxentes desta década ten a ver coa sostibilidade ecolóxica e a preservación do patrimonio natural e paisaxístico. Neste senso, cómpre destacar a peza de Imaxe titulada *Illa*, que documenta, aínda que sexa desde unha posta en escena ficcional, o proceso especulativo que comeza a darse nas Rías Baixas galegas e que, no caso do filme que nos ocupa, leva ao éxodo da poboación da Illa da Toxa, para a construción de emporios destinados ao turismo que modificarán de xeito irreversible as características sociais, culturais, naturais e paisaxísticas do espazo.

Mais a existencia de camarógrafos afeccionados en boa parte das cidades galegas posibilita a filmación de feitos históricos aos que dificilmente poden chegar outro tipo de cámaras. Será o uso do formato lixeiro e a capacitación desde o campo amateur de Carlos Fernández Santander o que nos permita acceder ás filmacións máis significativas do *Desastre do Urquiola*, que ten lugar fronte as costas da Coruña en 1976 e cuxo verquido afecta gravemente a todo o Golfo Ártabro.

No campo do cinema militante atopamos o rexistro documental dos procesos políticos de loita que, dacabalo entre o réxime ditatorial e a democracia parlamentaria, esixen á par de maiores cotas democratizadoras, o respecto dos dereitos culturais e lingüísticos do país e a instauración dun paradigma político que remate coa explotación colonial dos recursos naturais e humanos do país galego. Toda esta conflitividade social e política desemboca en importantes manifestacións de loita e de protesta que serán recollidas pola cámara de Súper 8 de Carlos Varela Veiga (a loita contra a cota láctea empresarial, a manifestación contra a central nuclear de Xove, o movemento veciñal das Encrobas ou a loita na marisma de Baldaio contra a extracción ilegal de area) ou pola de 16 mm. do cineasta valenciano Llorenç Soler (a loita a prol do a explotación comunal dos montes ou contra o sistema de expropiacións que acompaña a construción da Autopista do Atlántico).

Mais non só no rexistro documental se poden atopar elementos que funcionan coma documento dun determinado tempo histórico. Todo filme de ficción posúe marcas que o adscriben a un tempo e lugar e, no caso dos filmes galegos da época, estas referencias ocuparán unha posición central. Deste xeito, volvendo aos filmes do grupo Imaxe, detéctase na súa obra de ficción unha constante recorrencia ao proceso de abandono do rural galego que produce un sentimento de desarraigamento nos protagonistas de cada unha das súas fitas. Este proceso remite á mudanza histórica do sistema produtivo que vive Galiza na década dos setenta e que a levan dunha agricultura de subsistencia cara a unha industrialización periférica. No caso dos filmes ficcionais do Equipo Lupa detectamos tamén unha importante relación co seu tempo histórico, aínda que este se estableza por medio de amplas metáforas que sitúan aos seus personaxes en espazos aparentemente inconcretos e ahistóricos mais nos que se dan procesos de represión social, sexual ou política que atopan claros paralelismos coa realidade galega da época. Mais se falamos de parábolas políticas debemos referirnos ao filme *A tola*, do grupo Grea, obra secuestrada polo Tribunal de Orde Público en 1975, na que unha muller, que

simboliza a Galiza, resulta agraviada, torturada e mutilada por un goberno ditatorial ficticio, mais cuxas forzas da orde atópanse ataviadas con vestimentas similares ás dos grupos paramilitares da Falanxe.

Vemos, en conclusión, que se cumpre a hipótese inicial, ao comprobarmos que a proliferación de centros de filmación por todo o territorio galego permite o rescate e preservación até o día de hoxe de gravacións que acadan unha importancia de seu como documento histórico e cultural. Mais ao previsible valor documental daquelas obras construídas a partir do rexistro do real, debemos engadir importantes elementos que acompañan a posta en escena de obras ficcionais que, nun segundo plano, acadan tamén importante significación histórica.



**6.5.- NAS OBRAS DOS GRUPOS DE CINE QUE, NOS ANOS SETENTA, BOTAN MAN DO FORMATO LIXEIRO COMO MEDIO DE APRENDIZAXE DE CARA Á PROFESIONALIZACIÓN – GRUPOS LUPA, IMAXE E ENROBA– PREDOMINA O CINE DE FICCIÓN, NAMENTRES O REXISTRO DOCUMENTAL CORRESPONDE DE XEITO PREDOMINANTE AO CINE MILITANTE E, EN SEGUNDO LUGAR, AO AMATEUR.**

A quinta das hipóteses propostas fai posible unha análise cuantitativa da filmografía de referencia no que atinxe á súa relación co real, o que permite a obtención de datos abondo elocuentes á hora de resolver a cuestión formulada. Non ignoramos a dificultade existente, en moitas obras, para enxergar as borrosas liñas que, en ocasións, dividen unha posta en escena ficcional do rexistro documental e, non en van, non esqueceremos a presenza de obras nas que ambas estratexias expresivas conflúen ou mesmo, mestúranse, no proceso de construción dun filme.

En primeiro lugar referirémonos aos tres grupos que compoñen o groso do presente traballo investigador e cuxa actividade creativa ofrece un pulo imprescindible para a constitución dun cinematógrafo propio para Galiza. Cómpre diferenciar, antes de máis, as diferentes posturas dos tres colectivos cara a unha hipotética profesionalización do sector, pois atoparemos unha correlación máis ou menos directa entre as posicións atinxidas neste particular e o emprego dun ou outro código xenérico.

En primeiro lugar referirémonos ao Equipo Lupa, que, se ben asume a responsabilidade dos colectivos da década de estar a crear un viveiro de cineastas para a conformación dunha cinematografía galega, amosa tamén unha posición disidente cara á posibilidade de crear un sector profesionalizado. Dúas declaracións do seu principal promotor, Euloxio Ruibal, resultan neste senso abondo elocuentes: “Non pensamos profesionalizarnos pero si facer cousas serias. (Tena, 1973)”, e:

Eu sempre defendín que houbera un equipo completo de 16 mm. que estivera a disposición de todos. E que se fixera moito documental, moita reportaxe... Coidaba (e coido) que sería a mellor escola..., a mellor canteira. Aquí non era posíbel unha industria a semellanza da española. (E. Ruibal, comunicación persoal, 24 de setembro de 2012).

Porén, na conformación das formulacións teóricas e prácticas de Lupa entran en xogo diversos actores que, dun xeito máis ou menos explícito, se separan unha miga do parecer de Ruibal no tocante aos xéneros cinematográficos a empregar.



Fundamentalmente referímonos a Roberto Vidal Bolaño, que defende a necesidade de se achegar a un cinema de ficción que, fuxindo das convencións da posta en escena do cinema comercial, fose máis aló do mero rexistro do real. Deste xeito, na filmografía de Lupa atopamos dúas vías paralelas que se han manter ao longo dos catro anos de existencia do colectivo, por unha banda realizáranse un total de sete filmes documentais (*Mesturanza, A rapa das bestas, A procesión das mortallas, O corpiño, Peliqueiros, Entroido do Ulla, Edificio Castromil*), namentres que outras catro pertencen ao terreo dunha ficción nunca realista, senón altamente alegórica e que, empregando elementos da linguaxe teatral, achéganse ás teorías do distanciamento reflexivo defendidas de Bertolt Brecht (*Catro x catro, Holocausto, Berros na cova, Inqueda volta*).

No caso do grupo Imaxe dáse unha posición intermedia no que respecta aos aspectos organizativos de cara a unha hipotética profesionalización do sector. Os membros de Imaxe, con Carlos Piñeiro á cabeza, si que sitúan a profesionalización da nova xeración de cineastas como o seu horizonte de referencia, se ben para chegar a este estadio decántanse polo emprego do formato 16 mm. que permita a conformación dun circuío alternativo axeitado á estrutura poboacional do país. No tocante á cuestión dos xéneros a obra de Imaxe decántase claramente por unha posta en escena de corte realista e contidos de importante compromiso social, coa realización dun total de seis pezas de ficción (*Un pequeno incidente, Serán, Arredor, A fala do muíño mudo, A ponte da vereia vella e Malapata*). Porén atopamos tamén dúas pezas construídas a partir do rexistro do real (*A cidade que se nos vai e Érase unha vez unha fábrica*) e unha terceira (*Illa*) na que predomina a construción escenográfica, mais que introduce tamén importantes elementos propios do filme documental.

Por último, o grupo Enroba amosa unha postura máis nidia de cara a unha profesionalización do sector que pasa necesariamente pola entrada no circuío de exhibición comercial e un uso dos 35 mm. que permita ao novo cinema galego competir nas estruturas de distribución do mercado cinematográfico. En consecuencia, a totalidade dos filmes de Enroba (*A morte do Mariscal, Foie Grass e O documento*) e do colectivo Grea (*A tola*) que nace do seu seo, fan uso dunha posta en escena ficcional. Non é casualidade que as catro pezas en 35 mm. realizadas nesta altura en Galiza sexan obra de membros de Enroba e Grea e que, todas elas, empreguen tamén linguaxes propias da ficción cinematográfica.

A segunda da liñas desta hipótese refírese ao predominio do rexistro documental no

filme militante e podemos refrendala ao cento por cento. As tres iniciativas fundamentais de cinema militante que teñen lugar na Galiza da década dos setenta amosan un achegamento documental ás distintas realidades sociais en conflito. Desde a filmación en bruto, desprovista de comentarios en off ou música estradiexética, das gravacións de Carlos Varela Veiga, deica a combinación dun cinema-enquisa co filme *agit-prop* de Llorenç Soler, pasando pola análise sociohistórica de testemuñas de *El campo para el hombre*, do Colectivo de Cine de Clase, todas as propostas militantes da época pódense adscribir sen reservas a distintas eleccións expresivas pertencentes ao cinema documental.

Máis rugosa, heteroxénea e difícil de cuantificar será a cuestión dos xéneros no cinema galego amateur dos anos setenta, pois a profusión de autores e filmes, escasamente estudados e difíciles de localizar, problematizan unha análise sistemática dos mesmos. Partindo dos exemplos representativos que analizamos no corpo do texto podemos afirmar que son numerosos os casos nos que predomina o rexistro do real. Autores como Carlos Fernández Santander (*Cementerio de barcos*, *O desastre do Urquiola*), o cinema didáctico de Xosé Luis Moar, ou os colectivos cinematográficos destinados á preservación patrimonial (Deza Cinema Galego, ou o trío de Vilagarcía), acadan neste senso unha posición paradigmática. Porén atopamos diversas vetas dentro do rexistro amateur que parten de peculiares estratexias ficcionais na construción dos seus respectivos universos creativos. Falamos acó das propostas de cinema experimental levadas a cabo por autores como Ignacio Pardo, Juan Antonio Cadenas ou Suso Montero, que conflúen na súa querencia cara a mecanismos expresivos que poñen en crise os modelos clásicos de narración, optando en todo caso por unha escena completamente construída e ficcional. Por último atopamos aos cineístas clásicos José Ernesto Díaz Noriega e Rafael Luca de Tena, nos que tamén atopamos unha alternancia constante ao longo das súas respectivas filmografías. No caso de Noriega predomina un cinema de ficción no que bota man dun peculiar sentido do humor do absurdo (*Al-Nasr Altair*, *Os suevos*, *El cine amateur*), que alterna coa realización de pezas documentais nas que abrolla a paixón do autor catalán polos espazos naturais procedente da súa actividade profesional como perito agrónomo (*Bosques de Galicia*). Pola súa banda, Luca de Tena emprende tamén pezas humorísticas como *Sever Odnum*, realizada a catro mans canda Díaz Noriega, mais cun predominio en termos cuantitativos do rexistro documental, con pezas como *Caballos salvajes*, *Tres etapas*, *O noso río*, *O corpiño* ou

### *Equilibrio.*

Para concluír, podemos confirmar a hipótese do uso do rexistro documental para o cinema militante. No caso dos grupos Lupa, Imaxe e Enroba, sinalamos a correlación case perfecta que se dá entre o emprego dos distintos xéneros coa maior ou menos querencia dos colectivos cara á profesionalización do sector, atopándose no grupo que foxe de xeito máis explícito dun cinema industrial unha maior tendencia cara ao rexistro do real (Equipo Lupa), namentres que aqueloutro colectivo que sitúa o seu horizonte na profesionalización e os 35 mm. empregará en exclusiva unha posta en escena ficcional (Grupo Enroba).

No tocante ao cinema amateur non podemos ratificar de xeito categórico o maior emprego do rexistro documental fronte á ficción. En termos cuantitativos si que se observa que o documental, que habitualmente precisa de menores recursos técnicos e materiais que a ficción, resulta predominante nun cinema feito nas antípodas dunha estrutura industrial de produción, mais tamén observamos que, tanto a veta máis vangardista do amateur galego como os cineístas clásicos, achegan obras ficcionais de importante acabado estético, co cal debemos falar dun certo equilibrio entre as dúas estratexias narrativas dentro do cinema amateur galego dos anos setenta.

**6.6 .- AQUELAS INICIATIVAS CINEMATográfICAS QUE SITÚAN O SEU HORIZONTE NA ENTRADA NUN CIRCUÍTO DE EXHIBICIóN COMERCIAL E REALIZAN AS PRIMEIRAS CURTAMETRAXES EN 35 MM. NA SEGUNDA METADE DA DÉCADA DOS SETENTA, OFRECEN PRODUTOS FÍLMICOS QUE PARTEN DUN REXISTRO REALISTA E UNHA POSTA EN ESCENA CLÁSICA, FUNCIONANDO A ENTRADA NAS REDES DE DISTRIBUCIóN CONVENCIONAL COMO UN ELEMENTO ESTANDARIZADOR DE CONTIDOS E FORMAS DE EXPRESIóN. POLA CONTRA, AQUELAS EXPERIENCIAS QUE FOXEN DE XEITO CONSCIENTE E EXPLÍCITO DA PROFESIONALIZACIóN, ACHEGAN AS OBRAS MÁIS ARRISCADAS E ANOVADORAS TANTO EN TERMOS DE LINGUAXE CINEMATográfICA COMO DA COMPLEXIDADE POLÍTICA E METAFóRICA DO SEU RELATO.**

Para resolvermos a presente hipótese, central á hora de establecer unha análise crítica e interpretativa da produción cinematográfica na Galiza dos anos setenta, cómpre diferenciar, por primeiro, as distintas posturas amosadas polos promotores dos principais colectivos de cinema, arredor dos vieiros para a consolidación dun cine galego. A postura que aposta de xeito máis aberto cara á entrada nos circuitos de exhibición comercial é a do grupo Enroba que, por unha banda, sitúase de maneira explícita no ronsel dun cinema competitivo en termos comerciais e que toma como referente, no aspecto expresivo, o cinema clásico. Lembramos, ao respecto, as verbas do principal promotor de Enroba, Enrique Baixeras (Comunicación persoal, 17 de abril de 2013): “A min gustábame o cine americano e os filmes de John Wayne e non cría no cine de combate. Nós queríamos facelo máis comercial, cunha saída, porque senón víamos que aquilo terminaría desaparecendo, como logo sucedeu.” Vemos por tanto que a aposta por unha linguaxe cinematográfica que parte dos canons establecidos pola cinematografía clásica sitúase por unha banda como un referente estético e, ao mesmo tempo, como unha búsqueda de rendibilidade que permitise achegar un beneficio económico ao traballo realizado. En consecuencia, o camiño defendido polos membros de Enroba, e máis a subsección que agroma deste, o grupo Grea, de cara á busca de circuitos comerciais será o emprego do 35 mm., formato estándar na altura para a exhibición en salas de cinema convencional. A escolla do formato axeitado para a distribución do cinema galego xera non poucas controversias nas Xornadas ourensás. Antonio F. Simón, membro de Grea e autor da curtametraxe en 35 mm. *Fendetestas*, situarase como un dos maiores defensores da condición apolítica da tecnoloxía que arrodea o feito cinematográfico:

Contra aqueles que falaban de que o cinema de esquerdas debía ser en Súper 8 eu dicía, o cine de esquerdas non ten medida, ten historia e ten argumento e iso é o que é de esquerdas. Houbo unha polémica moi grande e chamáronnos de todo e sempre me sentín maltratado. O cine é de esquerdas ou de dereitas en función do que trata e canto máis grande sexa o formato máis capacidade haberá de que o vexa a xente. (A. Simón, comunicación persoal, 13 de maio de 2015)

Por parte do grupo Imaxe, a postura adoptada será intermedia entre Enroba e Lupa, pois se ben por unha banda procúrase un acceso á profesionalización do sector que permita comezar a falar dun cinema galego sólido e con futuro, o camiño para chegar a el non pasará pola entrada nos circuítos comerciais, senón pola conformación dun circuítio alternativo, paralelo ao estándar e axeitado á estrutura cultural e poboacional de Galiza, para o que, nun principio, o 16 mm. considérase a elección máis atinada.

Porén, dentro daqueles colectivos que traballan ao longo da década pola consolidación dun cinema galego, será o Equipo Lupa o que amosa unha postura máis arredada do feito fílmico entendido como industria ou espectáculo. Lembramos dúas declaracións do principal promotor de Lupa, Euloxio Ruibal, que definen con claridade a posición do colectivo arredor da súa concepción cara ao cinema galego, tanto en termos conceptuais coma infraestruturais:

Un cine galego? Verás, non pensamos profesionalizarnos pero si facer cousas serias. Un cinema netamente galego non sei exactamente o que é. Se por cinema galego enténdese un cinema que se faga en Galiza, en lingua galega e cunha problemática relacionada con Galiza, si. Nese sentido, si. (Tena, 1974).

Eu sempre defendín que houbera un equipo completo de 16 mm. que estivera a disposición de todos. E que se fixera moito documental, moita reportaxe... Coidaba (e coido) que sería a mellor escola..., a mellor canteira. Aquí non era posíbel unha industria a semellanza da española. A solución estaba nun cinema independente crítico e arriscado éticamente e esteticamente (non nun cinema comercial, convencional) que se espallase por lugares e circuítos non convencionais (asociacións, centros de ensino, locais socioculturais, cafés, discotecas, pubs...). (E. Ruibal, comunicación persoal, 24 de setembro de 2012).

Pois ben, partindo desta diversidade nas posicións de partida fronte á entrada (ou

non) nos circuitos comerciais de exhibición, tomaremos como base para a resolución da presente hipótese as expresións fílmicas que se sitúan en posicións extremas, o Equipo Lupa por unha banda, e as curtametraxes en 35 mm., producidas por Víctor Ruppen e realizadas polos membros de Enroba e Grea, pola outra, tomando como elemento de análise, non tanto as declaracións de principios dos seus integrantes, como os propios produtos fílmicos, que son á fin os que deben resolver a cuestión.

Mais antes diso cumpre desenvolver un achegamento conceptual aos termos en xogo na presente análise. En primeiro lugar cómpre definir o concepto de estandarización estética e discursiva que acompaña aos produtos culturais inseridos na lóxica dominante dos circuitos comerciais. Dous autores fundacionais na análise das industrias culturais e os seus efectos totalizadores sobre a creación artística, son os autores da Escola de Frankfurt Max Horkheimer e Theodor Adorno, quen no seu influente texto “A industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas.”, realizan unha primeira aproximación sobre os procesos de estandarización industrial e a súa función ideolóxica como sostén do sistema capitalista global:

Quen ten interese nela gusta explicar a industria cultural en termos tecnolóxicos. A participación en tal industria de millóns de persoas imporía métodos de reprodución que á súa vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguais sexan satisfeitas por produtos standard. O contraste técnico entre poucos centros de produción e unha recepción difusa esixiría, pola forza das cousas, unha organización e unha planificación por parte dos detentores. Os clichés terían xurdido nun comezo da necesidade dos consumidores: só por iso terían sido aceptados sen oposición. E en realidade é neste círculo de manipulación e de necesidade onde a unidade do sistema se afianza cada vez máis. (Horkheimer e Adorno, 1987, p.53)<sup>102</sup>

A continuación, Horkheimer e Adorno (1987) establecen o necesario paralelismo entre os procesos de estandarización da industria do automóbil coa que se dá na maior industria cinematográfica do planeta, con sede en Hollywood:

---

<sup>102</sup> En castelán no orixinal: “Quienes tienen interés en ella gustan explicar la industria cultural en términos tecnológicos. La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos standard. El contraste técnico entre pocos centros de producción y una recepción difusa exigiría, por la fuerza de las cosas, una organización y una planificación por parte de los detentores. Los clichés habrían surgido en un comienzo de la necesidad de los consumidores: sólo por ello habrían sido aceptados sin oposición. Y en realidad es en este círculo de manipulación y de necesidad donde la unidad del sistema se afianza cada vez más.”



O que as diferenzas entre a Chrysler e a serie General Motors son substancialmente ilusorias é cousa que saben mesmo os nenos que tolean por elas. Os prezos e as desvantaxes discutidos polos coñecedores serven só para manter unha aparencia de competencia e de posibilidade de elección. As cousas non son distintas no que atinxe á produción da Warner Brothers e da Metro Goldwin Mayer. Pero mesmo entre os tipos máis caros e menos caros da colección de modelos dunha mesma firma, as diferenzas reproducense máis: nos automóviles non pasan de variantes no número de cilindros, no volume, na novidade dos *gadgets*; nos filmes límitanse a diferencias no número de divos, no despregamento de medios técnicos, man de obra, traxes e decorados, no emprego de novas fórmulas psicolóxicas. (p.56)

Mais como se plasma, en termos cinematográficos, o efecto homoxeneizador e totalizador da produción en serie de filmes que, con sede en Norteamérica, expanden os seus efectos a nivel planetario? Os propios autores da Escola de Frankfurt avanza dous camiños centrais que teñen que ver coa capacidade exclusiva da arte cinematográfica para a simulación na pantalla da vida real ao que se suma a capacidade ilusoria do cinema para crear realidades virtuais nas que o espectador funciona como elemento pasivo:

A vella esperanza do espectador cinematográfico, para quen a rúa semella a continuación do espectáculo que acaba de deixar, debido a que este quere precisamente reproducir con exactitude o mundo perceptivo de todos os días, convértese no criterio da produción. Canto máis completa e integral sexa a duplicidade dos obxectos empíricos por parte das técnicas cinematográficas, tanto máis difícil resulta facer crer que o mundo exterior é a simple prolongación do que se presenta no filme.

(...)

O filme, superando en gran medida ao teatro ilusionista, non deixa á fantasía nin ao pensar dos espectadores dimensión algunha na que poidan moverse pola súa propia conta sen perder o fío, co que adestra ás súas propias vítimas para identificalo inmediatamente coa realidade. A atrofia da imaxinación e da espontaneidade do consumidor cultural contemporáneo non ten necesidade de ser manexada segundo mecanismos psicolóxicos. (Horkheimer e Adorno, 1987, pp.58-59)<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> En castelán no orixinal: “La vieja esperanza del espectador cinematográfico, para quien la calle parece la

Atopamos aquí, por tanto, dous dos vectores fundamentais que permiten detectar a presenza de elementos de estandarización nas producións cinematográficas, a saber, a tendencia cara a unha posta en escena naturalista que reproduza coa maior fidelidade e realismo os elementos do real, e pola outra o emprego de estratexias alienantes que fixan ao espectador nunha postura intelectual marcada pola pasividade e o ensoñamento, impedindo así a análise crítica da realidade e do propio produto fílmico coma construto intelectual. Nesta liña de pensamento sitúase o teórico e cineasta francés Jean-Louis Comolli (2010), quen no seu libro “Cine contra espectáculo” reflexiona precisamente arredor da necesidade de que o espectador se sitúe como un elemento central na creación cinematográfica:

Desde o interior mesmo da dominación espectacular tócanos, espectadores, cineastas, desfacer punto por punto esa dominación e destecela para desincronizala, furala de fóras de campo, astillala de intervalos. (...) Ou ben o espectador que vén hoxe se constrúe contra o espectáculo, ou ben desaparece como tal. O cal quere dicir que se xa non se é ese espectador “emancipado” ou “crítico” nin sequera se será xa “espectador”. O “simple espectador” xa non existe. O espectador é actor da representación polo feito mesmo de que participa sensible e imaxinariamente dela (p.13)<sup>104</sup>.

O termo “espectador emancipado”, empregado por Comolli, serve ao teórico e filósofo francés Jacques Rancière como título e suxeito central dun libro no que reflexiona arredor da posición do espectador como elemento nuclear á hora de definir a obra de arte. Para Rancière (2010), toda obra debe situar ao espectador como elemento crítico e activo que, fuxindo de toda alienación, poida desenvolver as súas propias tomas de decisión no traballo intelectual que acompaña a recepción artística:

Hai que arrancar ao espectador do embrutecemento do espectador fascinado pola aparencia e gañado pola empatía que o obriga a se identificar

---

continuación del espectáculo que acaba de dejar, debido a que éste quiere precisamente reproducir con exactitud el mundo perceptivo de todos los días, se ha convertido en el criterio de la producción. Cuanto más completa e integral sea la duplicidad de los objetos empíricos por parte de las técnicas cinematográficas, tanto más difícil resulta hacer creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se presenta en el film. (...) El film, superando en gran medida al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensar de los espectadores dimensión alguna en la que puedan moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, con lo que adiestra a sus propias víctimas para identificarlo inmediatamente con la realidad. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos”

<sup>104</sup> En castelán no orixinal: “Desde el interior mismo de la dominación espectacular nos toca, espectadores, cineastas, deshacer punto por punto esa dominación y destejerla para desincronizarla, agujerearla de fueros de campo, astillarla de intervalos. O bien el espectador que viene hoy se construye contra el espectáculo, o bien desaparece como tal. Lo cual quiere decir que si ya no se es ese espectador “emancipado” o “crítico” ni siquiera se será ya “espectador”. El “simple espectador” ya no existe. El espectador es actor de la representación por el hecho mismo de que participa sensible e imaxinariamente de ella”

cos personaxes da escena. Mostraráselle entón un espectáculo estraño, inusual, un enigma ao que debe buscar sentido. Forzaráselle dese modo a intercambiar a posición do espectador pasivo pola de investigador ou experimentador científico que observa os fenómenos e indaga as causas. Ou ben se lle propondrá un dilema exemplar, semellante aos que se lles presenta aos homes involucrados nas decisións da acción. Obligaráselles así a agudizar o seu propio sentido de avaliación de razóns, da súa discusión e da elección que acaba zanzando (p.11)<sup>105</sup>.

Como vemos, boa parte das reflexións dos autores de referencia á hora de detectar os procesos de estandarización operados polas industrias culturais se centran, non só no proceso de creación artística, senón tamén no campo de acción ao que queda reducido o espectador. Para a conquista dese espazo de reflexión, necesario para a construción dunha obra de arte que se opoña aos procesos de alienación antes sinalados, resultan de importancia nuclear as reflexións do dramaturgo, guionista e filósofo alemán Bertolt Brecht, que sitúa como punto central do proceso de emancipación do espectador a introdución de elementos distanciadores que permitan unha recepción crítica e aberta á interpretación da obra de arte:

A premisa para conseguir o efecto distanciador é que o actor dea a aquilo que quere mostrar o xesto claro de ensinar. A idea da cuarta parede ficticia que separa o escenario do público, producindo a ilusión de que o que ocorre no escenario ten lugar na realidade, sen público, naturalmente debe ser abandonada. En principio o actor, nestas circunstancias, poderá dirixirse directamente ao público (Brecht, 2004, pp. 131-132)<sup>106</sup>.

Temos pois xa, da man de Horkeimer & Adorno, Comolli, Rancière ou Brecht varias guías para definir a obra de arte disidente dos procesos de homoxeneización cultural operados desde as industrias culturais e cuxa influencia ten asolagado, ao longo do século XX, boa parte das expresións cinematográficas de todo o planeta. A búsqueda dunha linguaxe cinematográfica que foxa da mímese ou da emulación naturalista da

---

<sup>105</sup> En castelán no orixinal: “Hay que arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que le obliga a identificarse con los personajes de la escena. Se le mostrará entonces un espectáculo extraño, inusual, un enigma que debe buscar el sentido. Se le forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la de investigador o experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas. O bien se le propondrá un dilema ejemplar, semejante a los que se plantean a los hombres involucrados en las decisiones de la acción. Se les obligará así a agudizar su propio sentido de evaluación de razones, de su discusión y de la elección que acaba zanjando”.

<sup>106</sup> En castelán no orixinal: “La premisa para conseguir el efecto distanciador es que el actor dé a aquello que quiere mostrar el gesto claro de enseñar. La idea de la cuarta pared ficticia que separa el escenario del público, produciendo la ilusión de que lo que ocurre en el escenario tiene lugar en la realidad, sin público, naturalmente debe ser abandonada. En principio el actor, en estas circunstancias, podrá dirigirse directamente al público.”

realidade a través da introdución de elementos distanciadores que sitúen o espectador nunha posición crítica e creativa, inherente ao propio proceso artístico situaranse como elementos centrais na análise das obras de referencia para a resolución da presente hipótese.

Na esfera oposta, a do cinema convencional que toma como referente expresivo o modelo clásico acuñado en Hollywood, tomamos como referencia a obra de Mario Onaindia (1996) “El guión clásico de Hollywood”, que sitúa no polo oposto aos procesos de distanciamento brechtiano, o concepto de “identificación” que se atopa por tras da ilusión clásica segundo a cal o que sucede na pantalla é asimilado de xeito acrítico polo espectador, como unha sucesión natural de acontecementos verificados:

A reacción que tenta o cinema clásico de Hollywood é que o espectador se identifique co heroe ou protagonista, que comprobe con el durante case un par de horas que o mundo está cheo de problemas e perigos que se poden resolver individualmente e que perciba que, ao longo dese tempo, o protagonista experimenta unha transformación do seu modo de pensar e sentir que o fará feliz (p. 29).<sup>107</sup>

O propio Onaindia (1996) sitúa o nó do proceso dramático hollywoodense na repetición de estruturas que, de xeito constante, se repiten dun filme a outro. Así, todo filme que responde á estrutura do guión clásico constará dunha presentación, un xiro inicial, punto de ataque, crise, segundo xiro ou peripecia, clímax e resolución.

Por último, antes de proceder á procura dos sinais citados até o de agora nas obras de referencia, remitirémonos á análise ofrecida polo propio Euloxio Ruibal, director da meirande parte das obras do Equipo Lupa, no seu discurso de entrada na Real Academia Galega, titulado “Do escénico e o filmico”, no que, achegándose en todo momento aos preceptos brechtianos, sinala de feito crítico a tendencia do cinema convencional a reproducir o modelo dun cinema habitualmente considerado coma “ben feito”, é dicir, o emprego de estruturas narrativas e expresivas nas que a verosimilitude e a identificación compoñen a columna vertebral do proceso creativo:

Dun xeito ou doutro, o cinema clásico e mais o que continuou o viero por el sinalado e que, co tempo, o substituíu, mantívose na procura e

---

<sup>107</sup> En castelán no orixinal: “La reacción que intenta el cine clásico de Hollywood es que el espectador se identifique con el héroe o protagonista, que compruebe con él durante casi un par de horas que el mundo está lleno de problemas y peligros que se pueden resolver individualmente y que perciba que, a lo largo de ese tiempo, el protagonista experimenta una transformación de su modo de pensar y sentir que le hará feliz”

seguimento dun modelo ou receita semellante e equivalente ao coñecido como “pièce bien faite”. Designábase deste xeito, sobre todo no século XIX, a un tipo de obras dramáticas que se distinguían pola súa intriga e a organización perfectamente lóxica da acción. (...) As súas regras de ouro son a verosimilitude e a identificación, coincidentes, por certo, coas do cinema clásico da factoría hollywoodense (Ruibal, 2006, p.23).

O propio Ruibal desenvolve un somero percorrido pola produción audiovisual galega laiándose da escaseza de iniciativas que procurasen unha ruptura cos referentes hexemónicos de representación fílmica:

Considero, consonte o referido, que na nosa produción audiovisual (ou dramática) deben primar criterios culturais e artísticos fronte aos mercantís. (...) Deica agora tivéronse os ollos postos en demasía no escintilante Hollywood, seducidos polo glamour dos óscars e mais o fulxir dos dólares (Ruibal, 2006, p.35).

A seguir procuraremos a detección dos citados elementos que definen, segundo os autores de referencia, a produción cinematográfica clásica, dominada polo rexistro realista e verosímil e os procesos de identificación do espectador, ou, na outra póla, aquela expresión alternativa á “pièce bien faite”, seguindo a expresión achegada por Ruibal, cuxa búsqueda da disidencia se sitúa na introdución de elementos distanciadores que rachen coa ilusión realista da historia narrada e que sitúen ao espectador en todo momento nunha actitude activa e crítica. Para representar ambas posicións, sinaladas na hipótese, tomaremos como exemplo desta última caste de proposta cinematográfica o filme do Equipo Lupa *Holocausto*, namentres empregaremos como epítome das obras que teñen procurado os circuítos comerciais, botando man do formato 35 mm., *O pai de Migueliño*, de Miguel Castelo. A primeira escolla vén condicionada por ser a única peza de ficción de Lupa á que tivemos acceso, namentres que no caso do filme de Castelo, débese a que consideramos que se trata do produto máis acabado, en termos narrativos, das catro pezas en 35 mm. producidas na altura por Víctor Ruppen.

Como se comentou no seu momento, *Holocausto* narra a historia dunha comunidade imaxinaria que fica somesa desde tempos inmemoriais a unha caste de malfado ou superstición, segundo a cal “calquera neno que saia de pé do ventre da súa nai, ao se asomar por vez primeira á luz da vida, ha de ser ofrecido en sacrificio diante do pobo en ofrenda aos deuses”, di o narrador omnisciente en off. A seguir atopamos

unha parella na que, tras dar a muller a luz, o home tenta unha fuxida á desesperada co recién nacido nos brazos para tentar fuxir do malfado, sendo finalmente apresado e sacrificado polos propios habitantes do pobo por orde dun predicador encarnado polo dramaturgo e cineasta Roberto Vidal Bolaño.

A estrutura da obra é, polo que vemos, extremadamente simple, atopando unha presentación inicial do conflito, á que segue a tentativa de salvación do heroe, e resolución trágica. Atopamos pois, un filme que pode dividirse en tres actos e que non obedece, por tanto á estrutura da obra clásica de orixe hollywoodense que sinalaba Onaindia no fragmento anterior.

Si atopamos, pola contra, diversos elementos que sitúan o espectador nunha posición distanciada das accións proxectadas na pantalla. Por unha banda, os actores, fundamentalmente os habitantes da aldea, atópanse esaxeradamente maquillados, funcionando o rostro a xeito de carauta homoxénea que transmite o proceso de alienación colectiva que reina no poboado. Asemade, o camiñar dos habitantes foxe de calquera naturalidade, avanzando a xeito de autómatas sen vontade propia. Por outra banda, non hai unha localización histórica ou xeográfica do espazo, situándose a acción nunha esfera atemporal que favorece a condición metafórica do relato. O feito de que sexa finalmente o propio pobo quen leve a cabo o sacrificio do heroe lévanos a entender o filme coma unha alegoría do pobo galego, historicamente someso a diversas estruturas de poder, cuxa alienación o levan a se opoñer a aquelas tentativas liberadoras que desafían o estado das cousas. En calquera caso, o sentido global do filme non contén unha interpretación pechada dos conflitos que presenta, sendo necesaria a intervención crítica, intelectual e participativa do espectador.

Outros elementos que impiden a identificación acrítica cos protagonistas do filme e mesmo co seu heroe, o pai que procura a salvación á desesperada da súa crianza recién nacida, serán a ausencia da palabra encarnada no filme. Toda a carga textual reside no narrador que, ao xeito do teatro épico de Brecht, proporciona o contexto necesario para encadrar a acción que, finalmente, debe falar por si propia. A banda sonora, composta por ruídos ou pequenos treitos de música experimental, sitúase como un factor fundamental na construción do filme, introducíndose como un elemento disruptivo que foxe do habitual emprego da música extradiexética coma elemento de énfase ou puntuación do relato.

En canto á linguaxe visual, atopámonos ante unha obra que desenvolve, nos seus



escasos catorce minutos de duración, diversas estratexias que levan a explicitar a presenza do autor (ou autores) detrás da cámara, evidenciando a condición do filme coma unha construción antinaturalista. Referímonos aquí ao emprego de planos inclinados que foxen da horizontalidade tradicional no cinema clásico, ou á presenza en pantalla dun fundido encadeado que, no canto de servir como elemento de continuidade entre secuencias, acompaña a acción durante máis dun minuto, e que amosa por unha banda a captura do protagonista e pola outra os preparativos do sacrificio levados cabo polo predicador local.



**Imaxe 30. Fotogramas de *Holocausto* (1972)**

En resumo, e dándolle a palabra ao director da curtametraxe, Euloxio Ruibal:

Nela [*Holocausto*], curiosamente, podíase apreciar xa un nidio interese pola estética brechtiana. Fábula arredada no espazos e máis no tempo, vestiario actual con elementos e pezas unificadoras, composicións corais, narración en *off*, a escultura dunha deusa “picassiana”, entre outras cousas, conferíanlle ao pequeno filme epicidade distanciadora (Ruibal, 2006, p.37).

Achegámonos a continuación a *O pai de Migueliño*, obra breve, de menos de once minutos de duración, que pon escena un coñecido relato de Castelao pertencente ao seu libro “Cousas”, na que se narra a espera por parte dun neno da chegada de seu pai das Américas. Miguel Castelo engade ao texto de partida unha coda inicial e outra final, de interesante calado histórico, pois o filme arranca e pecha nun tren que sae da estación da Coruña en dirección a Barcelona. Entre estes dous planos desenvólvese a acción, toda ela a xeito de *flash-back*. Nun primeiro momento ollamos a aldea de Migueliño, e axiña vemos a nai lendo unha carta que anuncia a próxima chegada do seu marido en barco. Aos preparativos e a ansiedade do neno por ver ao seu pai, a quen identifica cunha

fotografía que preside a estancia principal da vivenda, segue a escena central da curtametraxe, composta polo desembarco e chegada dos emigrantes ao peirao. A partir deste momento o punto de vista da acción será sempre a do meniño, a quen mesmo se lle dedica un plano subxectivo no que vemos a un home que se achega a Migueliño cos brazos abertos, para logo pasar de longo e abrazar a outra familia. Esta escena, na que Migueliño fixa os seus ollos en distintos homes identificados coa imaxe do indiano próspero que regresa triunfante á terra, mais que resultan non ser o seu pai, repítese en dúas ocasións. Finalmente un home avellentado co rostro sucado polas engurras abraza emocionado á nai do pequeno, resultando ser o pai de Migueliño. A obra péchase coa marcha de Migueliño, xa mozo, á emigración, desta volta dentro do propio continente (non sabemos se a Barcelona como destino definitivo ou con dirección a Europa) o que outorga ao filme unha interesante relación histórica entre os dous fluxos migratorios que marcaron o século XX para a poboación galega.

Vemos por tanto que o relato realista e verosímil que artella o filme parte da estrutura do guión clásico anunciado por Onaindia, cunha presentación (o mozo que emprende a emigración), un xiro inicial (o anuncio da chegada do pai), punto de ataque (espera no peirao e sospeita da chegada do pai), crise (desengano de Migueliño), segundo xiro (repetición da identificación errónea do neno cara a un home que fai un aceno, respondido polo pequeno, e se achega a este cos brazos abertos, para logo pasar de longo), e resolución (decatámonos a ollos de Migueliño de que o seu pai non responde á imaxe idealizada que tiña o pequeno). A esta estrutura engadiráselle un epílogo que pecha o *flash-back* e outorga ao filme unha estrutura pechada.

Para alén das características estruturais do guión do filme, atopamos na obra elementos que levan á identificación do relato co punto de vista do pequeno, fundamentalmente na escena do peirao, cuxo sentido dramático se basea na subxectividade de Migueliño e na súa busca incansable da figura paterna. Mesmo se bota man, como comentamos, dun plano subxectivo, elemento que subliña aínda máis a identificación do espectador co pequeno procurada polo autor do filme.

En termos de linguaxe cinematográfica non se atopan ningún elemento disruptivo que perturbe o relato realista da obra, cunha montaxe de continuidade que non ten outra misión ca garantir o *raccord* entre un plano e outro e facilitar así o avance do relato. Os pequenos treitos musicais introducidos teñen a función clásica de enfatizar as imaxes proxectadas, coa escolla dunha melodía moderna artellada a partir de instrumentos

tradicionais que aparecen en tres intre claves do filme, na presentación da aldea, tras a recepción da carta e no plano no que identificamos ao verdadeiro pai de Migueliño.

En resumo, e xuntando as análises realizadas a ambas obras pertencentes ao cinema galego dos anos setenta, comprobamos que a obra fundamental que representa o cinema de ficción do grupo Lupa, aquel que se ten significado pola súa renuncia á entrada nos circuítos de distribución comercial, bota man de elementos distanciadores que rachan coas convencións da narrativa clásica, nunha busca consciente do espectador emancipado e unha construción de significados que parte do uso da metáfora como elemento vertebrador, arredando o significado global do filme dunha interpretación unívoca ou simplificadora. Pola outra banda, tras a análise do filme de Miguel Castelo, escolmado de entre as curtametraxes en 35 mm. pola súa capacidade de concisión e plasmación dunha problemática histórica do pobo galego en apenas once minutos de duración, confirmamos que obedece, tanto na súa estrutura coma no emprego de elementos expresivos e de linguaxe cinematográfica, ás convencións do cinema industrial que ten a súa orixe no Hollywood clásico. Aínda cando a temática sexa estritamente galega, o emprego de mecanismos de identificación co heroe do filme, a escolla dun relato verosímil e realista e o emprego dunha posta en escena transparente cuxos elementos (angulación da cámara, montaxe, banda sonora) colaboran na creación dunha ilusión realista, lévanos, da man dos autores de referencia escollidas para a resolución desta hipótese, a concluír na súa aliñación cun cinema estandarizado tanto na búsqueda de estratexias estilísticas ou narrativas coma na toma de consideración do espectador coma un elemento esencialmente receptor e pasivo.

**6.7.- OS GRUPOS DE CINE QUE BOTAN MAN DO FORMATO NON PROFESIONAL COMO PASO PREVIO Á PROFESIONALIZACIÓN EMPREGAN O GALEGO COMO IDIOMA ÚNICO DAS SÚAS PRODUCCIÓN SENDO *CATRO X CATRO*, DO GRUPO LUPA, O PRIMEIRO FILME POSTERIOR Á GUERRA CIVIL REALIZADO INTEGRAMENTE NA LINGUA PROPIA.**

A última das hipóteses da investigación será confirmada tan só nunha das súas proposicións iniciais. Por unha banda, verifícase que, os tres grupos cinematográficos sinalados, serán os primeiros en toda a historia do cinema feito en Galiza que sitúen o emprego da lingua galega como un elemento central e irrenunciable das súas creacións. A complicidade de boa parte dos membros dos grupos Lupa, Imaxe e Enroba con opcións ideolóxicas escoradas cara á esquerda política, cando non directamente nacionalistas, fai que a necesidade de defender e protexer o uso do idioma como elemento nuclear e identitario dunha determinada cultura endexamais se poña en dúbida nos debates de Ourense. Son numerosas, ademais, as manifestación que aluden á cuestión lingüística como un eixo central á hora de realizar un cinema axeitado para o país. Por poñer un exemplo, un dos cineastas do Equipo Lupa, Euloxio Ruibal, definía coma segue, xa en 1973, o que para el debía ser o cinema galego: “Un cine galego? Un cinema netamente galego non sei exactamente o que é. Se por cinema galego enténdese un cinema que se faga en Galiza, en lingua galega e cunha problemática relacionada con Galiza, si. Nese sentido, si. (Tena, 1973)” Boa parte das posicións dos cineastas dos tres colectivos citados aparecen por escrito, negro sobre branco, nos sucesivos manifestos asinados nas Xornadas de Ourense, de entre os cales salientamos o Manifesto a prol dos Cinemas Nacionais, en cuxo terceiro artigo pódese ler (González, 1992):

3º.- Con respecto ao País Galego, País Vasco e Países Cataláns, que teñen como célula dinamizadora da súa personalidade unha lingua propia, o cine que nelas se faga terá que utilizala como un elemento básico que o conforme de acordo co primeiro punto. (p.205)

O fondo compromiso da nova xeración de cineastas válelle non poucos atrancos nos derradeiros anos do Estado franquista, que olla con desconfianza calquera expresión cultural periférica ou descentralizada. Entre os tristes exemplos atopamos a resposta que recibe Enrique Rodríguez Baixeras, do grupo Enroba, tras a decomisión do filme *O documento* a mans do Tribunal de Orde Pública: “Vostede o que ten que facer son películas en castelán, que é o idioma da patria” (Salgado, 2011).

Por todo o sinalado podemos afirmar que as obras dos grupos Lupa, Imaxe e Enroba son as primeiras na historia do cinematógrafo en Galiza en desenvolver a totalidade de cadansúa filmografía de xeito íntegro e monolingüe en galego. Por esa razón aventurabamos que, a primeira obra do primeiro dos grupos que comeza a filmar na década dos setenta, a saber, *Catro x catro* do Equipo Lupa, sería o primeiro filme rodado en galego tras o estoupido da Guerra Civil e a vitoria do bando fascista que dá lugar a máis de tres décadas de escuridade para o cinema en Galiza. Porén, a afirmación fica dobremente desmentida. En primeiro lugar atopamos unha excepción temperá co filme *O carro e o home* que, se ben foi realizada por un dos principais nomes do documental galego durante a Segunda República, Antonio Román, non foi finalizado até 1940, unha vez instaurada xa a Ditadura. Pero máis aló desta cuestión puntual, que podería semellar anecdótica, atopamos ao longo do proceso investigador, cun importante e inesperado fluxo cinematográfico arredor do fenómeno amateur, cun elevado número de cineastas que, impulsados pola proliferación de festivais de cinema afeccionado, comezan a filmar de xeito máis ou menos continuado xa desde a década dos sesenta.

Xa na década dos cincuenta atopamos unha produción cinematográfica que bota man do galego como lingua vehicular. Falamos de *Pelerinaxe lírica aos lugares Rosalianos 1951*, unha obra promovida por Antón Beiras, escrita por Celso Emilio Ferreiro e filmada por Pedro Dopazo, na que a cámara, desde unha fasquía estritamente amateur, acompaña e rexistra unha excursión na que importantes intelectuais e literatos se achegan a espazos fundamentais do imaxinario rosalián, coma Bastabales, Sar ou Lestrobe. As imaxes, ao igual ca o acto en si, acadan significación política na súa defensa da lingua e literatura galegas, especialmente nun tempo histórico no que, a pesar de se atopar baixo un rexime político centralista e censor, a cultura galega comeza a dar os seus primeiros chanzos en tempos da Ditadura cara á súa reivindicación e posta en valor.

Unha década máis tarde, nos anos sesenta, e facendo parte do selecto círculo amateur que se move arredor de clubs e festivais de cinema afeccionado, atopamos exemplos puntuais no uso do galego se ben o perfil ideolóxico do cineasta amateur sitúase en liñas xerais lonxe dos posicionamentos habituais nos novos cineastas dos setenta e o castelán será o idioma fundamental de uso no panorama galego amateur. Un primeiro exemplo chega en 1965, co filme *Miña aldea*, unha pequena curtametraxe

asinada polo prolífico cineasta sevillano afincado en Vigo, Rafael Luca de Tena. A obra, proxectada no Festival de Cinema Amateur da Coruña no que obtén o premio ao mellor filme de ambiente galego, parte da anécdota dun rapaz de escola que aproveita a encomenda dunha redacción para nos describir, mediante unha voz en off de ton amable, as características dunha aldea que situamos na ría de Vigo e que fica enxalzada pola cámara de Luca de Tena, desde unha ollada bucólica.

Atopamos pois dous usos ben diferenciados da lingua galega en décadas anteriores ao período central da pesquisa que, dun xeito máis ou menos continuado, hanse manter durante a década dos setenta. Deste xeito, a *Pelerinaxe* rosaliá enceta un uso concienciado do galego que, en termos estritamente ideolóxicos, atopará a súa continuidade no traballo dos colectivos Lupa, Imaxe e Enroba, no que se ben o idioma non se sitúa como o tema central de ningunha das producións, si será a súa lingua vehicular irrenunciable. Pola outra banda, a de *Miña aldea*, detectamos unha tendencia no amateur galego, non exclusiva da obra de Luca de Tena, que pon en relación o uso do idioma autóctono co desenvolvemento de temáticas apegadas á esfera do rural. Desde xeito, boa parte da produción amateur dos anos setenta hase caracterizar por un certo bilingüismo no que a recorrencia ao galego atoparase cinguida, no xeral, a aqueles filmes relacionados coa vida e o traballo que rodean ao sector primario. Mesmo así, a defensa explícita do uso do galego no cinema operado polos membros dos Lupa, Imaxe e Enroba, así como doutras iniciativas e cineastas que fan parte dos debates ourensáns, sumada ao declive do rexime ditatorial e a chegada da democracia parlamentaria, facilita que, na segunda metade da década dos setenta, comece a se normalizar o uso do galego no cinema tamén no campo amateur, con iniciativas relevantes desde o punto de vista lingüístico e patrimonial, entre as que podemos destacar ao colectivo Deza, Cinema Galego.

Mais volvendo á premisa inicial da hipótese, decatámonos de que tampouco é posible afirmar de xeito taxativo que a *Pelerinaxe lírica aos lugares Rosalianos 1951* de Antón Beiras Beiras e Pedro Dopazo ou a *Miña aldea* de Rafael Luca de Tena sexan as primeiras expresións cinematográficas en galego tras o filme de Antonio Román, pois, como se dixo, o número de pezas realizadas lonxe dos circuítos de exhibición comercial en Galiza é tan elevado que se precisaría dunha investigación específica, e desenvolvida desde unha perspectiva sociolingüística, para darnos chegado a tal aseveración.





## 7. Conclusións

En resumo, o traballo investigador que tece *Do amateur ao militante: implicacións políticas e estéticas do cinema en formato non profesional na Galiza dos anos 70* deita unha serie de conclusións finais que gardan relación tanto coa resolución das hipóteses que vertebran a pesquisa, como coas descubertas experimentadas no propio proceso de investigación.

Na orixe da do traballo procuramos un primeiro acceso ao obxecto de estudo, un material fílmico fragmentario e disperso que se atopa espallado en distintos arquivos públicos e privados. Ante a ausencia de volumes historiográficos que, de xeito exhaustivo, teñan sistematizado o caudal creativo do renacente cinema galego dos setenta, imponse un primeiro traballo de estudo e análise que nos permita acceder a unha clasificación taxonómica de referencia.

Este labor organizativo, que non se abandona ao longo de todo o proceso investigador, lévanos a concluír que o cinema en formato non profesional na Galiza dos anos setenta divídese, nunha primeira clasificación, en cinema doméstico, amateur e militante, tipoloxías á que se engade, seguindo a relación taxonómica do profesor Roger Odin, o cinema de escola. A esta última denominación pertence a obra dos colectivos Lupa, Imaxe e Enroba que, ante a ausencia dunha institución académica para a formación cinematográfica en Galiza, permite nesta altura a aprendizaxe técnica e expresiva dun bo número de cineastas mozos que, en décadas sucesivas, atinxirán funcións de relevo no desenvolvemento do cinema e o audiovisual galego contemporáneo.

O principal criterio que nos permite unha distinción tipolóxica das distintas expresións cinematográficas desenvolvidas no período de referencia virá do estudo e análise das diversas estratexias de exhibición e distribución, desde a esfera do íntimo que caracteriza ao cinema familiar, pasando polos selectos clubs e certames de cinema amateur ou o espectador concienciado do filme militante, deica a creación dun circuío de distribución alternativo na búsqueda dun público o máis amplo posible por parte dos colectivos de escola.

No tocante á relación das distintas iniciativas de realización co rexistro do real, podemos aseverar que o cinema militante atopa no documental o seu principal vehículo

expresivo, namentres que no cinema amateur dáse un certo equilibrio entre unha caste de cinema ficcional, adoito achegado á comedia, e o documental de corte etnográfico ou patrimonial. Con respecto aos tres grupos de realización que centran a pesquisa, atopamos unha relación directa entre as estratexias narrativas empregadas e a posición amosada por cada un dos colectivos en relación ás posibilidades de acceso aos circuitos de exhibición comercial. Deste xeito, o grupo Enroba na súa aposta por crear unha industria cinematográfica en Galiza, desenvolve a totalidade da súa produción no campo da ficción, namentres o Equipo Lupa, que ten expresado a súa resistencia a entrar en calquera caste de estrutura comercial, desenvolve un bo número de pezas documentais de corte antropolóxico, sen por iso abandonar as realización de obras de ficción.

Precisamente será a análise comparada das diversas posturas atinxidas polos tres colectivos á hora de conformar un sector cinematográfico galego a que nos permita acceder a unha das hipóteses centrais da pesquisa. Nela chegamos á conclusión de que naquelas iniciativas de realización que botan man do 35 mm. para tentar entrar nos circuitos de exhibición comercial, opérase un proceso de estandarización en termos de linguaxe cinematográfica, cun predominio das estruturas de ficción convencional, un rexistro dominado pola busca do realismo e a verosimilitude, no que se operan mecanismos de identificación que empeceñan a ollada crítica e distanciada do espectador.

A descentralización do rexistro cinematográfico que ten lugar en Galiza na década dos setenta, así como a proliferación de camarógrafos independentes ao aparello de propaganda do Estado, permite a gravación e preservación de imaxes que acadan, a ollos de hoxe, a condición de documento, a nivel histórico, político, cultural ou patrimonial. A presente aproximación ao cinema en Galiza dos anos setenta desenvólvese desde unha perspectiva fundamentalmente cinematográfica, mais o material de estudo permite, e mesmo precisa, de novas aproximacións levadas a cabo desde diversas disciplinas. A análise do corpus cinematográfico de referencia desde o punto de vista da análise histórico-política, a sociolingüística, o patrimonio inmaterial que rodea o mundo do traballo ou o desenvolvemento urbanístico experimentado polas urbes galegas nas últimas décadas, por propoñer tan só algunhas posibles perspectivas, achegarían novas reflexións necesarias para a posta en valor do material aquí indexado e analizado. Doutravolta, as obras fílmicas que compoñen a cerna da pesquisa acadan valores polisémicos que fan posible o seu uso como ferramentas para novas iniciativas multidisciplinares, xa sexa desde o campo da investigación ou da intervención artística.

Este último vieiro, transitado acotío nos últimos anos por certo cinema de vangarda a nivel internacional, foi xa encetado en 2005 de xeito exemplar por Ramiro Ledo Cordeiro, co seu CCCV (*Cineclube Carlos Varela*), un traballo de apropiación e posta en valor, no que o arquivo do camarógrafo da UPG, Carlos Varela, funciona a un tempo como material creativo, ferramenta de traballo e documento dun tempo histórico fundamental para entendermos a nosa historia recente.

O desenvolvemento do proceso investigador esixiunos, asemade, un importante traballo de selección que nos levou a centrar o foco da pesquisa nos colectivos Lupa, Imaxe e Enroba. Esta decisión obrigounos a renunciar ao estudo exhaustivo dun bo número de expresións cinematográficas que, ficando referenciadas no apartado contextual, precisarían dunha nova e máis profunda aproximación. Algúns exemplos centrais que foron abrollando no transcurso da investigación son os colectivos amateurs Deza, Cinema Galego e os documentalistas vilagarcíans Sabugueiro, Méndez e Rey; a expresión militante de Varela, Soler e Lumbreras; os amateuristas clásicos Luca de Tena e Díaz Noriega; ou a experimentación formal dos Cadenas, Montero, Correa ou Pardo. A urxencia no estudo e recuperación destes e outros traballos desenvolvidos durante a década dos setenta ten a ver, desde o punto de vista do proceso investigador, coa posibilidade de contar co testemuño directo da meirande parte das persoas que teñen participado nas distintas iniciativas de realización, pois os máis deles atópanse en vida e teñen amosado unha total cooperación e receptividade. A escaseza de volumes ou textos que teñan analizado de xeito pormenorizado o obxecto de estudo fai que a realización de entrevistas persoais cos propios protagonistas se presente clave no desenvolvemento do traballo investigador.

Mesmo así, o emprego de fontes orais debe ser tratado con precaución pois a distancia temporal ou as diversas subxectividades, inherentes a calquera proceso de memoria, fan necesario contrastar todas as fontes posibles, pois será do contacto entre os distintos relatos -orais, escritos, fílmicos ou documentais-, de onde poidamos tirar as conclusións máis sólidas para a investigación.

Un segundo elemento que nos leva a constatar a premura na realización de novos traballos de investigación arredor do obxecto de estudo, garda relación coa fragilidade dos formatos de gravación hexemónicos nesta altura dentro do campo amateur, fundamentalmente o 8 mm. e o Súper 8. Neste sentido, cómpre salientar que durante o traballo de campo que acompaña a presente tese doutoral, foi recuperada e depositada

nos arquivos do Centro Galego de Artes da Imaxe a curtametraxe Paff...!, de Antonio F. Simón, que o propio autor consideraba perdida e que permanecerá, tras o necesario traballo de restauración e dixitalización por parte dos arquivistas do CGAI, ao acceso público na filмотeca galega.



## **Anexos**







**ENTREVISTA A EULOXIO RODRÍGUEZ RUIBAL, A TRAVÉS DE CORREO  
ELECTRÓNICO, RECIBIDA O 24 DE SETEMBRO DE 2012**

**O Equipo Lupa formádelo Félix Casado, Vidal Bolaño, Ana Antón, Clemente Crespo, Jesús Velasco e ti, segundo puiden ler. Tratábase dunha colaboración continua nos nove filmes que realizou o Grupo ou foron colaboracións intermitentes segundo o proxecto? Que cometido tiña cada un dos integrantes?**

O equipo Lupa foi creado por Félix Casado e mais eu. Logo fóronse incorporando outros moitos: Lucrecia Carril, Ana Antón, Clemente Crespo, Xosé Ramón Pousa, Roberto Vidal Bolaño, Arturo López, etc. Agás a de Félix e a miña, foron colaboracións esporádicas, en maior ou menor medida, segundo os casos. Roberto Vidal traballou xa na segunda produción (intérprete e axudante de dirección) e logo na maioría.

**No teu caso, segundo aparece nas fichas que lin sobre o filme, dedicábase á dirección?**

Si, dirixín e montei todas as curtas (as reportaxes, en colaboración con F. Casado), menos *Entroido do Ulla*, que realizou Vidal Bolaño.

**Todas as curtametraxe que rodastes eran en Súper 8? Pensastes rodar en formatos máis profesionais (16 ou 35 mm.) ou iso non era relevante para vós?**

Foron en 8 mm. e Súper 8. *Berros na cova* (sen rematar) filmouse en 16 mm.

**Como xorde o grupo, parte dalgún principio fundacional concreto ou simplemente procuraba encher un oco na representación cinematográfica de Galiza?**

O meu coñecemento (na cidade da Coruña) de Félix Casado foi decisivo. Eu xa escribía guións; el era (é) un excelente técnico, moi completo. Non só eramos (somos aínda) moi bos amigos, senón que nos unía un grande interese polo cinema. Dentro do noso traballo en precario había, aínda que non o pareza, unha intención crítica, unha preocupación ético-estética. Pero tomabámolo como un xogo, como un divertimento. Non nos poñíamos trascendentes; eramos conscientes das nosas limitacións.

**Podemos dicir que a obra do Equipo Lupa se move entre unha certa ollada antropolóxica (con pezas sobre festividades e ritos ancestrais) e un tratamento máis intimista e existencialista achegada a liñas de pensamento filosóficas?**

Interesábanos a temática etnográfica; eramos conscientes da urxencia de recoller certas manifestacións que non tardarían moito en perderse ou a evoluir cara a espectáculos para turistas ou cidadáns galegos transculturizados.

Eramos independentes; pero, en xeral, moviámonos dentro dunha liña sociocultural esquerdista de conciencia galeguista, que foi medrando.

**Moitos de vós procediades –ou dedicástesvos logo- ao teatro. Hai algunha relación entre a obra de Lupa e a arte dramática ou algunha teoría relacionada coa escena levada á praxe no cinema? Nalgún texto falas de certa impronta brechtíá nalgunha das vosas curtametraxes, en que se materializa esa influencia?**

É certo. Algúns fixeramos teatro. Varios seguímolo facendo. Eu xa dirixira en Ditea e mais en grupiños amateurs. Logo, cando formamos o grupo Obradoiro, tamén dirixín as dúas montaxes (a segunda non chegou a estrearse por causas políticas: a protesta pola morte en mans da policía dun estudante en Compostela).

Sempre me interesou Brecht. E Artaud. E Meierhold. E outro moitos... Pero tamén me interesaban Buñuel, Eisenstein, Welles, Antonioni, Visconti, Godard...

En *Holocausto*, para responderche máis directamente, hai claras intencións de achegar elementos distanciadores de procedencia brechtíá.

**Que autores ou filmes tiñades de referencia no grupo?**

Conscientemente, non tiñamos referentes. E non sempre coincidían os gustos. Xa che indiquei algúns cineastas que me interesaban a min. Non lembro os preferidos por outros compoñentes de Lupa. Falabamos moito. Comentabamos as estreas. Coido que a todos (é un dicir) nos impresionara *O servente*, de Joseph Losey.

**Como conseguíades ver cinema na altura, a través da carteleira, salas de arte e ensaio, cineclubs...?**

Pois aproveitando todo iso. E, ás veces, escapando a Portugal.

**Cales eran os mecanismos máis empregados para a difusión das vosas obras? Facíades vós as presentacións, movíaa algunha distribuidora alternativa, levástelas a festivais? Tivestes relación cos cineclubs da época?**

Foron a festivais, onde conseguiron algúns premios. Pasáronse en asociacións culturais, en centros galegos (Barcelona, Montevideo...). Estabamos presentes alí onde

podíamos ou nolo permitían. O problema era que non tiñamos diñeiro para facer copias e, claro, fóronse estragando tanto que...

**Cal era a vosa relación co cinema galego da época? Tiñades coñecemento do cinema feito antes ca vós (Carlos Velo, José Gil, etc.), ou existía a sensación de estar a fundar unha cinematografía?**

Eu coñecín a Velo en Santiago, na galería de arte Grido. Viu *Inqueda volta* e gustoulle. Logo ofrecínlle o guión da *Esmorga* (eu tiña unha copia que me entregara o propio Blanco-Amor, que sempre nos axudou). Non o consideraba viable naquela altura.

**En perspectiva, como valoras os resultados acadados polo Equipo Lupa? E polo resto do cinema galego realizado na época?**

De Lupa, algún tempo ao abeiro da agrupación cultural O Galo, tan só ficou unha pequena parte das nosas pretensións. Contabamos con moi poucos apoios e sempre traballabamos sen medios materiais e sen diñeiro. A maior parte dos nosos soños de mocidade ficaron no ar, en meros proxectos... Si, tivemos relación con agrupacións de cineastas amateurs, sobre todo coa agrupación coruñesa. Noriega sempre nos axudou e apoiou, aínda que non lle chistaba alá moito o noso galeguismo... Nós non nos considerabamos dentro do movemento amateurista. Pretendiamos ser un grupo de cinema independente, semellante aos grupos de teatro que daquela agromaban.

**Posteriormente ás Xornadas de Ourense houbo unha dicotomía principal entre aqueles que puxaban por un cine profesional e industrial e os que preferían continuar nas marxes. Como vos situabades nese debate?**

Eu sempre defendín que houbo un equipo completo de 16 mm. que estivera a disposición de todos. E que se fixera moito documental, moita reportaxe... Coidaba (e coido) que sería a mellor escola..., a mellor canteira. Aquí non era posíbel unha industria a semellanza da española. A solución estaba nun cinema independente crítico e arriscado ética e esteticamente (non nun cinema comercial, convencional) que se espallase por lugares e circuítos non convencionais (asociacións, centros de ensino, locais socioculturais, cafés, discotecas, pubs...)

**Que mecanismos de financiamento tiñades para soste a vosa produción?**

Ningún. Tan só tivemos algunha axuda de intelectuais galeguistas e de dous centros galegos.

### **Finalmente, cales foron as causas da disolución do grupo?**

O grupo esmoreceu. Non o matamos. Nin morreu de morte morrida. A medida que fomos medrando fomos deixando de xogar. A vida obrigounos a dedicarnos a diferentes traballos remunerados. E o tempo libre era reclamado polas familias... Non había cartos, nin tempo, nin...



## **ENTREVISTA A CARLOS A. LÓPEZ PIÑEIRO. 7 DE FEBREIRO DE 2013, PAZO DA CULTURA DE PONTEVEDRA**

### **Onde e cando bota a andar o grupo Imaxe?**

Eu estudei Xeografía e Historia en Santiago de Compostela e, nas reunións dun grupo teatral co que mantiña contacto naquela época, coñecín a Roberto Vidal Bolaño. El e Ruibal estaban a gravar *Inqueda volta* e convidáronme a estar presente na rodaxe. Desa experiencia tomei a idea, o modelo, para montar Imaxe. Mesmo Félix Casado, que facía a fotografía de Lupa, veu traballar comigo.

### **Coñecías previamente aos colaboradores de Imaxe?**

Unicamente a Félix Casado, logo entraron Luis Gayol, Manuel Abad, máis tarde Xavier Villaverde, Xosé Manuel Villanueva, Xavier Iglesias, Carlos Amil... Nós non tiñamos entidade xurídica como agrupación nin estabamos rexistrados como empresa ou sociedade, eramos simplemente un grupo de amigos interesados polo cinema e, cando un de nós propuña unha idea para filmar, os demais colaboraban, cada un na parcela que máis lle interesase. Non tiñamos formación algunha, eramos autodidactas, puramente amateurs.

### **Cales eran os vosos referentes cinematográficos? Tiñades algún modelo á hora de organizar o voso traballo?**

Descoñeciamos completamente o contexto cinematográfico. A idea, como dixen, sacámola de Lupa, e non sei en que se inspiraron eles. Eramos todos espectadores asiduos dos cineclubs, xa fora na Coruña ou en Santiago, e viamos moito cinema. Naquela época para poder ver filmes importantes, especialmente os clásicos, ou ben ías aos cineclubs, ou agardabas a altas horas da madrugada para ver a programación da canle 2 de TVE, ou ben asistías ás proxeccións clandestinas e autoxestionadas que se organizaban na contorna universitaria. Deste xeito puideron ver, por vez primeira, *O acoirazado Potemkin*, na facultade de Historia. Mais en xeral tiña gustos moi heteroxéneos, gustábanme Ford, Herzog, Godard, etc.

**Facendo un repaso aos temas recorrentes tratados polo grupo Imaxe, detéctase certo interese por afondar nas mudanzas económicas, sociais e culturais que experimenta Galiza no tardofranquismo, especialmente o abandono do rural.**



Si, as miñas películas ían todas por aí, eran moi ecolóxicas. As transformacións económicas, os rescoldos da revolución industrial, a “carbonilla”, caían aquí, nos anos 60 e 70, en forma de edificios construídos sen xeito nin concerto. Era unha destrución económica e tamén cultural, mais eu daquela non o razoaba moito, era algo máis visceral ca intelectual. Eu nacín na Coruña e, aínda que tiña un vínculo co rural acó en Moraña, era un urbanita. Meus pais eran galegofalantes pero na casa empregaban o castelán, polo que aprendín galego nas vacacións, cos amigos e familiares que ficaron na aldea, entrando así en contacto con algo que sabía que era meu pero que non coñecía. Para min ir á aldea era unha festa e de aí vén ese vencello co rural que se cadra os meus colegas de Imaxe non tiñan. Tamén vía a destrución, as casas baleiras, o abandono, a ruína...

### **Tiñades naquel momento consciencia de estar a protagonizar o renacemento do cinema galego?**

Descoñeciamos a historia do cinema galego pois non existían estudos sobre o tema. A Carlos Velo, por exemplo, coñecémolo máis tarde, en Carballiño. Foi nas Xornadas de Ourense, nas que participamos en todas as súas edicións, onde se comezou a falar de cinema galego. Iso que eu sentía visceralmente atopou eco ideolóxico nas Xornadas: “O cine galego é a consciencia da súa nada, xa é algo”.

### **En que momento entra Víctor Ruppen a financiar os filmes de Imaxe?**

Nun primeiro momento realizamos un par de curtametraxes moi mal feitas pero que nos valeron para sermos entrevistados no Ideal Gallego e así foi como Ruppen soubo de nós. El xa tiña feito un investimento importante nos cines Renoir de Madrid e decide emprender o mecenado, completamente desinteresado, de case todos os filmes de Imaxe.

### **Era caro filmar naquela altura?**

Filmar en Súper 8 era relativamente barato, pero aínda así é moito máis económico o vídeo actual. E máis caro aínda era o 16 mm. Por exemplo, *A ponte da vereia vella*, que sufragamos entre Xesús Montero e máis eu, custou unhas 20.000 pesetas, que para a época non era pouco.

### **Que supuña, na década dos setenta, facer cinema á marxe da profesionalidade?**

Independencia das estruturas cinematográficas. Nese momento, cando aparece Víctor Ruppen, maniféstanse dúas opcións: por unha banda está o grupo do Super 8 e

16 mm. e, pola outra, aqueles que defendían os 35 mm. e querían profesionalizarse. En Imaxe estabamos máis a prol do uso dos Súper 8 e, especialmente, o 16 mm., porque pensabamos que era a única maneira de poder facer cinema en galego. Considerabamos inútil gastar un diñeiral en gravar curtametraxes en 35 mm. que, ao cabo, tampouco ían ser proxectadas en salas, namentres co 16 mm. podiamos levar as copias en coche polas distintas asociacións creando un circuío paralelo. Existía, por tanto, un debate dentro do círculo de cineastas do momento, unha confrontación amistosa pero importante. Curiosamente ao final o grupo defensor dos 35 mm. tivo que reducir os filmes a 16 mm., para poder entrar neste circuío, co que rematamos indo todos máis ou menos xuntos.

### **En que consistía esa rede alternativa?**

Nós tiñamos un listado de asociación de veciños e culturais que podían estar interesadas en proxectar os nosos filmes e mandabamos unha carta coas tarifas de aluguer, que non buscaban obter beneficios senón permitir a sostibilidade do circuío. Se a asociación aceptaba, achegabámonos persoalmente en coche coas películas, faciamos presentacións, coloquios, etc.

### **Dentro do grupo Imaxe entendiades a experiencia como un paso previo cara a un cinema profesional?**

Si, era un lugar de aprendizaxe, unha escola autodidacta. De feito máis adiante demos tamén cursiños de cine, na Universidade Laboral e nun Instituto que está na Praza de Pontevedra, no que estudaron futuros cineastas como Alber Ponte.

### **Repasemos agora a filmografía do grupo Imaxe, a vosa primeira película foi *Un pequeno incidente*.**

Trátase dun filme frustrado, un primeiro experimento para botar a andar. Era unha ficción de situación, unha mínima anécdota de 5 minutos e coido que tiramos a copia logo dun par de proxeccións. Vista en perspectiva, ten certas similitudes coa peza *Riña en un café* (1897), dun dos pioneiros do cinema español [Frutuós Gelabert], sen nós saber nada no seu momento, pois narraba o roce entre un “pijo” da Coruña e un mozo de aldea. O segundo intento tamén errado e inacabado foi *Serán*, unha adaptación da obra “Retorno a Tagen Ata” de Ferrín. Non puidemos rematala pois non contabamos cos elementos técnicos máis elementais.

### **Xa coa participación de Ruppen realizades *Arredor* e *A fala do muíño mudo*.**

*Arredor* non a lembro moi ben, sei que estaba gravada no Psiquiátrico de Conxo e que a mandamos, canda *A fala do muíño mudo*, a un festival de cinema afeccionado pola zona de Denia ou Valencia, e que nunca viñeron de volta. Un dos problemas do Súper 8 é que revelabas unha copia única en positivo, que era coa que tiñas que traballar logo na moviola e, posteriormente, proxectala. Por tanto, calquera contratempo ou extravío supuña a perda do filme. En calquera caso lembro que tanto *Arredor* como *A fala...* eran moi contemplativas.

**A partir de *Illa* e *A ponte da vereia vella* comezades a rodar en 16 mm.**

Efectivamente. Con *Illa* tentamos desenvolver unha linguaxe que hibridase a ficción co rexistro documental, se ben este era recreado, pois mesmo as mulleres do mar que aparecen na fita eran dirixidas por nós, a xeito de figurantes. *A ponte da vereia vella* é a nosa obra máis ficcional, contaba cun guión pechado e *story board*. O protagonista é un estudante universitario que vive frustrado e viaxa á aldea da que é orixinario para rememorar o pasado. É moi melancólica e contén unha homenaxe explícita ao Bergman de *Amorosos salvaxes*, pois nunha secuencia aparece o protagonista, de adulto, compartindo imaxe coa súa nai e el mesmo de neno, ao redor da lareira.

**Que lembrás do seguinte proxecto, *Érase unha vez unha fábrica*?**

Trátase dunha iniciativa de Manolo Rivas e pagámola entre el, o xornalista Santiago Romero e máis eu. Emprega como lei motiv o 25 de xullo, un mitin, imaxes de saídas da fábrica metalúrxica de Corcubión, as minas de Carboeiro, as ruínas do wolfram... Exemplos dun tipo de desenvolvemento económico que traía pan para hoxe e fame para mañá.

**Finalmente con *Malapata* chega o cese da vosa actividade**

*Malapata* parte dun guión que nos achega José Luis Santos, un comercial de patentes que non tivera relación anterior co grupo, para facer unha longametraxe argumental para nenos. Era un encargo de cinema comercial e nós con contabamos cos coñecementos suficientes para facer un filme desas características. Podíamos facer *free cinema* mais non sabíamos rodar seguindo as pautas do cinema convencional. Foi unha experiencia dolorosa que a min me afectou moito, pois supuxo que nos enfadásemos entre nós e rematou coa disolución do grupo.

**Para rematar, como o valoras na distancia o traballo desenvolvido en Imaxe?**

Falando agora contigo estou a rememorar con certa nostalxia experiencias que tiña esquecidas, como cando fixemos *Arredor* e outros filmes. Coido que esa liña narrativa de hibridación entre documental e ficción, que agora podo analizar racionalmente mais daquela era unha arroutada visceral, era atinada.



## **ENTREVISTA CON ENRIQUE RODRÍGUEZ BAIXERAS, REALIZADA O 17 DE ABRIL DE 2013 EN NOIS (FOZ)**

### **En que momento comezas a interesarte polo mundo da imaxe e o cinema?**

Sempre me gustou o cine se ben me iniciiei no campo da fotografía. Aínda que son orixinario da Mariña lucense, desde novo vivín na Coruña moi preto da casa de José Ernesto Díaz Noriega que foi quen me introducíu no Club de Cine Amateur. Esta entidade contaba cun local, equipado cun pequeno salón de actos, pantalla, cabina de proxección, laboratorio con moviolas, etc. Co paso dos meses os fundadores orixinais do club foron abandonándoo e comezamos a empregar os equipos cineastas novos coma Miguel Castelo, Xavier Iglesias ou eu.

### **Por tanto a figura de Noriega é relevante para comprender a nova xeración de cineastas dos setenta.**

Noriega foi unha persoa moi importante, era como un avó para nós pois nese tempo eu debía andar polos vinte anos e el polos sesenta. Traballaba moi ben o cinema desde o campo amateur e foi quen me ensinou a montar, a dar ideas de encadre e edición. Fíxémonos moi amigos, falabamos moito de cinema e coido que comigo tiña unha complicidade especial.

### **Porén, os cineastas de nova xeración coma ti tiñades un concepto de cinema que afastaba do amateur defendido por Noriega, non si?**

O cine de Noriega, sobre todo nun inicio, tiña un enfoque moi familiar, e en ocasións o seu humor non se entendía se non formabas parte dun círculo máis ou menos pechado. En cambio nós sempre quixemos facer un cinema que se vira en público, chegando ao maior número de xente posible. O problema é que o 8 mm. ou o Súper 8, ofrecía unha imaxe proxectada moi pequena, custaba moitos cartos e moitas veces non sabías como che ía quedar unha gravación até dúas semanas máis tarde, cando os rolos che viñan revelados. Era unha cousa coma da época dos irmáns Lumière. Un punto de inflexión importante para nós foron as Xornadas de Cine de Ourense, porque nelas por vez primeira se nos daba unha certa relevancia e supuxeron un impulso para todo o movemento.

### **Antes de entrar a formar parte do grupo Enroba, tiñas realizados algúns**

### **traballos curtos desde o campo afeccionado. Que lembrás destas pezas?**

Eran pequenos ensaios gravados en 8 mm. que non se conservan. O primeiro é *Antón 70*, unha peza sobre un primo meu que non ten maior relevancia. Logo fixen *A costa de Lugo*, un documentaliño arredor da Mariña lucense e, finalmente *O encontro* que si que tiña certo interese. Aquí na Veiga hai unha aldea que se chama Piantón na que se celebra en Semana Santa unha curiosa procesión, na que a Virxe, San Xóan e o Cristo, se encontran no centro da aldea. Era unha festividade moi graciosa e chamábase así, “O encontro”. Foi unha pena perder esa peza, pois tiña interese, non tanto cinematográfico coma etnográfico.

### **Logo destas pezas iniciais realizas aínda dous filmes en solitario, *Foie Grass* e *A morte do Mariscal*.**

*Foie Grass* fíxena en 8 mm. e branco e negro, creo lembrar que sen son algún. Narraba unha pequena anécdota dun oficinista que fardaba de ter moitos cartos e logo na súa casa vivía de forma precaria. Lembro que, cando entrei na Escola de Cine de Madrid, a comezos dos setenta, ensineina como mostra dos meus traballos previos, e tivo unha boa acollida.

En canto a *A morte do Mariscal*, trátase dunha película que non está mal. Graveina xa coa colaboración de Miguel Gato no concello de Ferreira de Valadouro e conta toda a historia do mariscal Pardo de Cella na Frouxeira, a súa condena a morte e os sucesos da ponte do Pasatempo. O orixinal do filme é que non ten actores, está gravada en cámara subxectiva desde o punto de vista do mariscal. Lembro que se proxectou nas primeiras Xornadas do Cine de Ourense.

### **Daquela é a partir deste momento cando se funda o grupo Enroba?**

Enroba é unha parvada, son o inicio dos meus apelidos, Enrique Rodríguez Baixeras, e ocorréuseme a xeito de brincadeira, como para poñerlle unha lapela aos filmes no inicio, pero basicamente eran as miñas películas, para as que contaba coa colaboración de amigos, especialmente Miguel Gato, Francisco Taxes e Xavier Iglesias.

### **Tiñades ou tiñas algún principio fundacional á hora de crear o grupo?**

Simplemente gustábanos o cine e queríamos facer filmes en galego.

### **Que referencias cinematográficas manexabades?**

A min daquela gustábame moito Claude Chabrol que iniciaba moitos filmes cunha



panorámica xeral para logo ir achegando os planos até situar a imaxe no lugar onde ía desenvolverse a historia. Isto fíxeno de xeito explícito n'*O cadaleito* e tamén está presente n'*O documento*. Para este último filme trouxen xente de Madrid, como Fernando Peñalosa que era operador de cámara, pero tivemos moitos problemas técnicos. A cámara, aínda que era de 16 mm., funcionaba cunha corda que só permitía facer planos de 30 segundos, e tivemos moitos problemas de iluminación que non descubrimos até que nos veu a película revelada. Mesmo así era un filme máis serio ca as anteriores, fixemos un pequeno deseño de produción, trouxemos colaboradores da Coruña e tiñamos un pequeno guión, fiel ao relato orixinal de Ánxel Fole..

**N'*O documento* destaca a presenza de sectores sociais privilexiados dentro do rural galego, amosando a diferenza de clases existente.**

Nós non criamos no cinema militante ou de combate, que nos aburría. A min gustábame o cine americano, John Wayne e o *western*. Mais ideoloxicamente eramos progresistas e eu era militante do Partido Comunista. Pero cinematograficamente queríamos facer un cinema comercial, que tivese unha saída, porque senón víamos que aquilo ía rematar, como logo sucedeu. Fole, sen ser un autor revolucionario, tiña unha ollada aceda que me permitía, por exemplo, meterme co cura introducindo frases en castrapo, tan propias da obra deste autor.

**Sorprende tamén a presenza da música clásica no filme, pois no cinema da época detéctase unha tendencia xeral cara á música folclórica ou tradicional.**

Eu son de familia de músicos e de feito a miña filla é clarinetista profesional. Sempre lle dei moita importancia á introdución da música nos filmes pois solucionan moitas cousas. N'*O documento* introduzo unha sonata de Domenico Scarlatti, un compositor que sempre me pareceu moi cinematográfico. En ocasións outros colegas cineastas pedíanme axuda para escoller a banda sonora dos seus filmes. Por exemplo n'*O herdeiro*, de Miguel Gato, a música do enterro escollina eu, tratábase dun concerto para violoncello de Philipp Emanuel Bach. Mais si, en xeral, sempre me gustou fuxir do típico filme do rural, e de feito dicíalle sempre ao operador de cámara que tentase facer unha fotografía escura.

**Cal foi o teu nivel de participación n'*A tola*, de Miguel Gato?**

Moi pouco, practicamente non participei do filme. Deuse a coincidencia de que tanto *A tola* como *O documento* foron secuestrados polo Gobernador Civil nas Xornadas

de Cine de Ourense. No caso do meu filme, debeuse ao emprego do galego, *A tola* era un filme máis combativo, no que saía xente vestida de falanxista, pero no caso d'*O documento*, o único realmente subversivo era o idioma. Hai que ter en conta que nos anos setenta facer unha película en galego era unha cousa rara, medio clandestina e non é que estiveramos perseguidos pero si había certo control. De feito, cando a min me detiveron por ter realizado *O documento*, na comisaría sabían toda da miña vida, as miñas amizades ou relacións, eramos un grupo vixiado.

**Que distribución tiñan as obras de Enroba, máis aló das proxeccións nas Xornadas de Ourense?**

Pouca. *O documento* lembro que se estreou na Coruña, no cine Colón, e logo ás veces pedíronma dalgún colexio ou asociación. Mais eu despois de facer *O cadaleito* fun traballar a Madrid e non levei ningún control sobre o tema.

**Despois d'*O cadaleito* tentaches volver desenvolver algún proxecto?**

Anos máis tarde, cando se fundou a Televisión de Galicia, preparei un guión con Francisco Taxes sobre tres mulleres fundamentais para a historia de Galicia, como foron Concepción Arenal, Rosalía de Castro e Emilia Pardo Bazán, rodada nas vilas nas que viviron elas. Fomos con moita ilusión, cunha escaleta detallada á televisión e non nos fixeron ningún caso, nin tan sequera nos chamaron para nos dicir nada.

**Existía, ao longo de toda a década, unha certa diatriba entre os novos cineastas, arredor do formato idóneo para o cinema galego e máis da necesidade ou non dunha profesionalización do sector. Como vos situabades vós ante ese debate?**

Nós queríamos profesionalizarnos e pensabamos que se debía montar unha pequena industria. O 8 mm. ou o Súper 8 estaban ben para ensaiar, pero logo non había un circuío no que poder mover os filmes e obter algunha compensación económica. De feito, o proxecto das catro curtametraxes en 35 mm. producidas por Ruppen consistía en xuntalas todas nunha soa peza, duns 90 minutos de duración, e vendela fóra, no Estado español ou en Arxentina, a xeito de “Contos galegos”, para poder así obter algo de cartos e poder financiar novos proxectos. Os outros grupos, como o de Carlos Piñeiro, eran máis militantes, namentres nós tiñamos unha vertente máis comercial porque coidabamos que a militancia non servía para montar algo duradeiro en Galicia.

**Como valoras a nivel creativo o cinema na época**

A min as catro pezas en 35 mm. non me parecen mal, tendo en conta que eramos autodidactas e apenas sabiamos nada de facer cinema, coido que son correctas. *Fendetestas* creo que está bastante ben e *O herdeiro* está ben feita, aínda que lle falla o guión. *O pai de Migueliño* tampouco está mal e en canto a *O cadaleito* prefiro non entrar en valoracións pois non podería ser obxectivo.



## ENTREVISTA CON MIGUEL CASTELO, REALIZADA O 8 DE ABRIL DE 2014 NA CORUÑA

**O traballo de investigación que estou a facer céntrase no cine en formato non profesional que se facía nos 70. No teu caso, aínda que fixeches cine en 35 mm., quería que me falaras do contexto, que viviches en primeira persoa, e algunha iniciativa de distribución que levaches a cabo na altura.**

Estas cuestións resultan sempre un tanto rugosas, complicadas de taxonomizar. En primeiro lugar, Super8, 16 mm., 35 mm. é o paso, o ancho de paso do soporte. Ben sei que agora a palabra “formato” se converteu nun termo polisémico que serve para aludir a cousas diferentes, o que non deixa de denotar unha certa perversión da linguaxe. Por outra parte, a expresión *amateur*, que é un galicismo, leva consigo unha connotación negativa, de afeccionado. Porén, os portugueses chámanlle cinema *amador*, que denota unha actitude positiva: os que aman o cinema, aínda que non vivan del. E isto, o paso, non determina necesariamente os aspectos cualitativos do filme. É sabido que hai “superoitos” que teñen unha fasquía de profesionalidade que xa quixeran para si algunhas películas en anchos de paso superiores. Aquí na Coruña a figura máis activa e salientable era José Ernesto Díaz-Noriega [en diante JEDN]. A súa inclinación era principalmente pola comedia, en certo modo herdeiro da corrente de Méliès, gustáballe a maxia e os trucos, pero tamén se manexaba con prestancia no ámbito do documental: *Pastizales* e *Bosques de Galicia* son, neste sentido, un bo exemplo do seu bo facer. Entón chamarlle a isto cine *amateur*... Pois si porque está nun paso menor, fóra da industria, copia única, etc., mais non polo que atinxe ao interese das propostas.

**El mesmo reivindicaba a figura do amateur, como algo positivo...**

Era un autor proteico, total, facía de todo, mesmo se era preciso púñase diante da cámara. Desta autoría única participaba tamén Rafael Luca de Tena en Vigo, se ben o seu traballo se desenvolvía principalmente no territorio do documental. JEDN adoitaba andar todo o que podía coa cámara e isto foi o que lle permitiu anos atrás obter imaxes clandestinas (en 8 mm.) como prisioneiro de guerra. A maioría das cousas que JEDN abordaba daquela, como as filmacións de cine familiar, son hoxe correntes de vangarda. JEDN era un director cun mundo propio, un autor. E outros como el houbo noutros sitios. O Super 8 ten o problema da súa fragilidade e a copia única, de estar nas marxes da industria, da súa limitada difusión e escasa transcendencia, pero permite unha

liberdade absoluta, algo que en 35 non é posible. E nada disto interesa á industria, para o sistema trátase de algo menor. Aínda conscientes de todas estas limitacións, estes realizadores non quixeron perder a independencia e asumiron con naturalidade a súa condición de realizadores únicos, de produtores independentes e financiadores a fondo perdido. Dun tempo a esta parte, co apoio dun certo sector crítico e o recoñecemento de mostras e festivais de acreditado prestixio, esta opción, atomizada en vetas diversas, vén ocupando un pequeno espazo (o que corresponde ás vangardas) no panorama audiovisual. Alan Berliner, Ross McElwee, Jem Cohen, Stan Brakhage, José Luís Guerín, etc., etc., alén do soporte e o seu tamaño, cada quen na súa proposta, son un exemplo disto. Así que, calificado no seu momento de amateur, JEDN sería hoxe considerado como un vangardista.

### **Que relación mantiñades os máis novos con JEDN?**

Se cadra, a persoa máis próxima a el era Enrique Rodríguez Baixeras, que pertencía a unha familia de orixe catalá, culta e ilustrada. Miguel Gato tamén andaba por alí, e por medio del se achega Antonio Simón, a quen eu coñecía a través do mundo do teatro e do que estaba próximo por razóns de amizade con Manuel Lourenzo, así que tamén eu acabo achegándome algunha vez por alí. JEDN era un entusiasta, relatava anécdotas, explicaba cousas, proxectaba algún filme... Gustáballe estar rodeado de xente que lle prestase atención, que compartise a súa afección, que o escoitase e tomase con seriedade as súas preocupacións sobre o cine. Os encontros tiñan un carácter esporádico, unhas veces sabíase que ía estar porque llo dixeran a alguén que vira, e outros achegabámonos por alí a ver se estaba. Logo, a poucos metros, na praza de Mina, estaba o Cantón Bar, cun certo sabor vetusto, mesas de mármore, cadeiras art deco..., no que a certas horas era probable dar con alguén coñecido como Francisco Taxes, Manuel Bermúdez “Chao”, Miguel Saavedra, Manolo Pombo, Germán Parada, Federico Díaz-Noriega, que acabaron facendo aparicións de maior ou menor importancia en máis dunha película, Xavier Iglesias, Antonio R. Baixeras, Celsa Seoane, Teresa Díaz, Berta Ojea, María Armesto..., e tamén pintores como Abelenda, Correa, Chelín, Cabanas...

### **Ti chegaches a facer parte dalgún dos colectivos que comezan a filmar nesta altura?**

Nunca cheguei a participar en ningún destes proxectos. Sei que andaba con eles, pero nunca formei parte dos equipos de traballo. Lembro difusamente ter estado unha tarde no Club de Cine Amateur nun momento que se estaban a sonorizar uns fragmentos

d'A morte do Mariscal. As miñas colaboracións comezan n'A tola, xa en 16 mm. Estiven próximo, iso si, nalgúnhas filmacións do Equipo Imaxe, malia que tampouco facía parte dos equipos de traballo, agás en Illa, tamén en 16 mm. No tocante ao de Enroba, non había tal equipo. Esta denominación viña do nome de Enrique Rodríguez Baixeras, e coido que se trataba máis ben dunha ironía, como o de JEDN.

E, ademais de Vigo e A Coruña, outras localidades acaban contando coa súa produción cinematográfica en Super8. En Lugo, un pequeno colectivo, no que, entre outros, está Ulises López-Sarry, anda tamén a voltas cos seus proxectos e acaba organizando o seu festival no Círculo das Artes. Tamén en Lugo, está Antonio Murado. Pouco despois, Lupa, con Rodríguez Ruibal e Vidal Bolaño, e Imaxe, con López Piñeiro, en Santiago e A Coruña, respectivamente, iniciarían a súa andaina. Algo máis tarde, en Lalín, Daniel González Alén...

### **Do grupo Deza, Cine Galego.**

En efecto, desenvolve tamén unha intensa actividade e produce e realiza unha chea de pezas de carácter etnográfico, festas e romarías da contorna, ademais dalgúnha ficción. Tamén Vilagarcía de Arousa acaba sendo un referente, co seu festival, deste protocinema galego.

### **Como se articulaba a dicotomía existente na época entre o rexistro amateur e a búsqueda da profesionalidade?**

“Amateur”, “profesional”... Que é o profesional? O que está ben feito ou o que vive da profesión? Porque hai xente que vive da profesión, malia que o seu traballo non vaia moi alá... Un tanto correosa a cuestión. Logo das primeiras experiencias, era Antonio Simón quen tiña clara a idea de que había que facer cine para as salas, por tanto en 35 mm. El nunca deixou a súa actividade teatral e, a partir dun momento, pasou a vivir en Madrid, onde traballaba nunha pequena estrutura de produción e distribución teatral, Estudio de Teatro, coido que se chamaba. Antonio comeza a armar a produción do seu proxecto, *Fendetestas*, co apoio da Compañía Morgan de Teatro, propietaria do Teatro Alfíl. Pero a participación dun único ente investidor non abonda, e Simón faino público nalgúnha entrevista de prensa en Galicia. Aquí é onde aparece a figura de Víctor Manuel Ruppen Pardo, industrial coruñés que mantiña un forte vínculo sentimental co cine, o que sempre me levou a pensar que se cadra nalgún momento tentou ingresar na Escola de Cine de Madrid.



**Segundo me comentou nunha entrevista, tivo a intención de ingresar na EOC [Escola Oficial de Cinematografía], mais daquela non contaba cos medios económicos necesarios.**

Pois non andaba eu desencamiñado. El é aparellador, pero a súa actividade empresarial estaba daquela diversificada entre o sector inmobiliario, o hortofrutícola e o de mobiliario de cociña. Lamentablemente, as tres empresas quebraron en cadea, e Ruppen non puido seguir axudando. Coido que, de non ter sido así, a cousa tería ido máis lonxe, e Ruppen teríase desprazado da súa condición de mecenas á de produtor. O caso é que a súa aparición providencial fai que *Fendetestas* se leve adiante e detrás veñan tres títulos máis, que completan as catro pezas de 35 mm. que se fan na Coruña. Se ben cómpre dicir que o primeiro 35 mm. que se fai en Galicia logo da Guerra Civil é *Retorno a Tagem Ata*, do ourensán Eloy Lozano. Pola súa parte, o Equipo Imaxe tamén se ve beneficiado da xenerosa axuda de Ruppen.

Polo que a min respecta, nunca eu pensara entrar no mundo do cine, estaba interesado pola cultura en xeral e quería aprender. A min daquela gustábame a radio. O meu imaxinario narrativo procedía principalmente do mundo da radio. Escoitaba diariamente as novelas da cadea SER. Aqueles seriais -“Dos hombres buenos”, “El Coyote”, “Diego Valor”...-, impecablemente realizados, co seu narrador e un reparto de voces extraordinario, adecuada música e efectos sonoros, nos seus planos correspondentes, etc., que eu escoitaba con devoción, levábanme a visualizar as situacións narradas. O caso é que eu andaba no grupo e, unha vez que aparece Ruppen, e con el a posibilidade de rodar, pois tamén participo do privilexio.

**Había incluso a idea de explotar as catro curtametraxes producidas por Ruppen como unha única película colectiva, non si?**

Unha idea que nunca se levou a cabo. Só nunha ocasión, no Festival de Burgos, que organizaban os colegas de LECAS Films, a voltas tamén coa súa iniciativa de produción e distribución en Castela e León, se proxectaron baixo o título “Cuentos de Galicia”. Super 8, 16, 35, todo o que se ía facendo pasaba polas Xornadas do Cine en Ourense, cita anual dos realizadores, plataforma de difusión e lugar de encontro e debate dos cinemas nacionais. Aquilo medraba cada ano e chegaban películas e autores de Euskadi, Catalunya, Canarias, Asturias... Asistíase tamén a festivais, tanto españois como estranxeiros, íanse apañando premios, pero a cousa non pasaba de aí. Todos tiñamos interese en que os filmes se visen, pero ninguén facía nada. E o primeiro que había que

facer era legalizalos, levalos a Madrid, ao Ministerio de Información e Turismo, onde estaba a Dirección Xeral de Cinematografía, e solicitar o cartón de exhibición. E alá fun eu coas copias, facer todos os trámites.

A preocupación de Ruppen non era menor, e pola súa iniciativa creouse o Patronato do Cine Galego, con sede na Librería Lume, da que el era fundador e propietario con outros. O Patronato, ademais de se ocupar da distribución, intentaría tamén producir. Pero o certo é que apenas distribúe e tan só consegue producir un título, *Circos*, documental de carácter etnográfico en 16 mm. dirixido por Xavier Villaverde, levado a cabo coa axuda de Caixa Galicia. Pouco despois, coa idea de abordar a difusión, no seu sentido máis xeral, da produción existente, independentemente do seu ancho de paso, nace “Rula, Difusora Cultural Galega, S.L.”, iniciativa de dúas persoas, unha delas eu. Elabórase un pequeno catálogo e envíase ás Casas de Cultura, agrupacións culturais (aínda non existía a figura da “asociación”; era ilegal), centros de ensino, comisións de festas, etc. de toda Galicia. E vanse atendendo as solicitudes que se producen, enviando as copias, ou levándoas en man, caso de que houbera que facer presentación e coloquio.

#### **E chegar aos cines, ás salas de explotación comercial, non interesaba?**

A distribución comercial en salas nunca se tentou. Constituía unha fonte de preocupación dados os atrancos para facer o seguimento das copias e o control de ingresos. A tónica dos exhibidores era a mentira e, pola súa parte, os distribuidores non informaban dos pases e adoitaban non devolver o material, pero se ao cabo dun tempo se lle solicitaba, mandábano feito un pingallo.

#### **Tiñades moita demanda en Rula?**

Cando máis demanda había era no mes de maio, pola celebración das Letras Galegas, e tamén polas festas das localidades, principalmente cando entre os seus organizadores había persoas interesadas noutras manifestacións da cultura, alén das orquestras de baile.

Pódese afirmar que, entre as estruturas culturais da época, por pequenas que fosen, foron máis as que fixeron a súa proxección que as que non a fixeron. Mesmo algunhas repetiron en celebracións posteriores con novos títulos. Se cadra, poderíanse ter visto máis, pero por falta de información desde logo non foi, e a cantos sitios as pedían chegaron. Tal é así que, como as máis demandadas eran as de 35 mm. -se cadra polos recoñecementos dos festivais e a conseguinte repercusión informativa-, se viu a

necesidade de encargar aos laboratorios unha redución a 16 mm. para deste modo poder chegar a localidades sen cine ou proxector grande. E, aínda máis, se os solicitantes tampouco tiñan proxector de 16 mm., levabámolo nós.

Mais, este apartado da difusión presenta particularidades, que moi probablemente non se teñan dado noutros lugares e que pola súa singularidade merecen o seu comentario: o obxectivo eran as salas, e xa que logo cumpría rodar en 35 mm., pero, coas películas xa nas latas, non só a idea non se leva a efecto, senón que son os circuitos alternativos nos que non se tiña pensado, os que acaban cumprindo esta función. Dito doutro modo: as vías alternativas acaban sendo as principais, unha mutación para a que é preciso facer tamén o camiño inverso ao habitual, o de filmar en 16 e logo inchar a 35 para ir a salas e festivais. Un auténtico repoquer de paradoxos.

### **Cobrábase por estas sesións? Chegou a ser rendible?**

As películas tiñan un canon por proxección, máis os gastos de desprazamento, caso de que tamén solicitasen presentación e coloquio. Perdas, desde logo, non houbo. O outro socio nunca me rendeu contas, se ben un común amigo de ambos, testemuña directa da experiencia, afirmaba, e afirma, que a cousa non camiñaba nada mal.

### **E canto tempo durou a experiencia?**

Non o sabería dicir con exactitude. Como mínimo, tres anos.

### **Moviades máis filmes que as catro curtametraxes de 35 mm.?**

Practicamente todo o que até o momento se producira. Mesmo tamén se atendía o circuito de festivais. *Os paxaros morren no aire*, de Chano Piñeiro, participou no de Alcalá de Henares, onde levou un premio, e outro tanto pasou con *Illa*, no Festival de Madrid. E, ademais da produción galega, había tamén dous títulos vascos: *Estado de excepción* e *Herriale Berdea*, de Iñaki Núñez, que non tiveron gran saída.

### **As copias que distribuíades en Rula foron depositadas no CGAI?**

Si, entregouse todo, e a alí está en depósito. Tamén se depositou material diverso de prensa. Pero leva tempo pendente de inventariar.

**Como valoras dende a distancia o cine daquela época, sobre todo esa xeración que tentou crear unha rede alternativa nesta altura? Cres que funcionou como un viveiro de cineastas futuros ou pensas que tivo valor en si mesmo? Ademais nos 80 remata a actividade desta xeración e chega unha parálise, cales foron as causas?**

Coido que foi unha experiencia interesante. Logo, como acontece sempre en todo traballo en equipo, no que se precisa conciliar vontades de xentes diversas, tivo cousas gozosas e os seus sufrimentos tamén. Nas películas, alén da especificidade de cada proposta, coido que hai un xeral ton de dignidade. Ao meu entender, ademais dunha escola de aprendizaxe, a andaina constituíu un proceso que se viu infelizmente frustrado pola carencia de estruturas profesionais que lle desen continuidade e pola creba económica de Ruppen, e se cadra tamén porque non soubemos superar estes atrancos. E, por outra parte, como é sabido, en todo edificio, as primeiras pedras aguantan das segundas... Así que estas poeiras son as que posibilitan os lameiros dos 80, como á súa vez está década prepara acontecementos que se van producir nos 90...

E, en efecto, orixínase unha parálise, pero non a conclusión definitiva da actividade, coa excepción de Enrique Baixeras, que abandona definitivamente. Pola súa parte, Miguel Gato marcha a Madrid, onde, entre outras actividades, realiza algunha peza documental para TVE. E, nos 90, sen abandonar o labor teatral, Antonio Simón produce e dirixe a súa primeira e única longametraxe, e eu tamén dou sacado algo adiante. Mais antes, en 1984, os dous formamos parte do equipo da Dirección Xeral de Cultura, chamados polo seu responsable, Álvarez Pousa. É neste momento cando, entre outras moitas cousas, se crea o Centro Dramático Galego, se retoma o espírito das Xornadas de Ourense coa posta en marcha das Xornadas de Cine e Vídeo en Galicia, no Carballiño, lévase adiante a campaña O Vídeo na Escola, créase o Arquivo da Imaxe e se institúen as axudas á produción audiovisual, das que nese mesmo ano saen novas producións, agora en 35 mm., de Chano Piñeiro, Carlos Piñeiro, Alfredo G. Pinal ou Juan Cuesta. Os 70, 80 e 90, coas súas diferenzas, altibaixos e relacións de causa-efecto, colléronos con forza e enerxía, e o que nos tocou foi desbrozar o camiño e poñer as primeiras pedras do edificio, desta obra en permanente construción. Nada é produto da improvisación.



## 9. Bibliografía

- A., A. (Agosto de 1978). Una alternativa a la difusión cultural: “Rula”. *Ozono*, (35), p.5.
- ALMAZÁN, Francisco (1977). El colectivo de cine de clase en Barcelona. *Ozono*, (22), pp. 57-59.
- ÁLVAREZ POUSA, L. (1975). *O cine*. En Galaxia (Ed.), *Almanaque (1950-1975)* (pp.130-135). Vigo: Galaxia.
- ÁLVAREZ POUSA, Luis (28 de abril – 5 de maio de 1977). V Xornadas do cine de Ourense: pola identidade dun país. *Teima*, (20), pp. 30-31.
- ÁLVAREZ POUSA, Luis (5 – 12 de maio de 1977). V Xornadas do Cine de Ourense: Os cines nacionais, porta aberta. *Teima* (21), pp. 32-33.
- ÁLVAREZ POUSA, Luis (9 de febreiro de 1983). O cine en Galicia. *La Voz de Galicia*, pp.34-35.
- ÁLVAREZ POUSA, Luis (2012). *Aquel Ourense de cine*. En Ricardo Gurriarán (Ed.), *Un canto e unha luz na noite : asociacionismo cultural en Galicia (1961 – 1975)* (pp. 132-139). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- ALLARD, Laurence (2010). *Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal*. En Efrén Cuevas Álvarez (Ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 255-271). Madrid: Ocho y medio, libros de cine.
- ANTOLÍN, Matías (1979). *Cine marginal en España*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- ARISTACO, Guido; PÉREZ PERUCHA, Julio; et al. (1989). *Cine español (1896-1988)*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. p. 226
- ARRIBAS ARIAS, Fernando (1992). José Gil, pioneiro da cinematografía galega, en Lugo. *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, (5), pp. 135-143.
- ATIENZA, Cristóbal (8 de maio de 1974). Imaxe: grupo de cine amateur coruñés. El Ideal Gallego.
- BOURDIEU, Pierre (2001). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.



- BOYER, Pierre (1972). *Enciclopedia del cine amateur*. Barcelona: Noguer.
- BRAKHAGE, Stan (2001). *Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking*. Nova York: McPherson & Company.
- BRECHT, Bertolt (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- CABO, José Luis (2002). *Diccionario do Cine en Galicia (1986-2000)*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.
- CAMBIO 16 (20-26 de xaneiro de 1975). Películas gallegas en la comisaría. *Cambio 16*, (166), p.57.
- CASTELAO, Alfonso R. (1995). *Cousas*. Vigo: Xerais
- CASTRO DE PAZ, José Luis (1995). *La Coruña y el cine*. Oleiros: Vía Láctea Editorial.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.) (1996). *Historia do cine en Galicia*. Oleiros: Vía Láctea Editorial.
- CASTRO DE PAZ, José Luis; FOLGAR DE LA CALLE, José María; NOGUEIRA, Xosé (2010). *José Sellier y las primeras filmaciones españolas : Fábrica de gas, Orzán, oleaje y plaza de Mina (mayo de 1897) : estado de la cuestión y nuevas aportaciones documentales*. En Juan Ignacion Lahoz Rodrigo (Ed.), *A propósito de Cuesta : escritos sobre los comienzos del cine español, 1896-1920* (pp. 49-58). Valencia : Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay).
- CERMEÑO MARTÍNEZ, Cecilio (1978). *El cine amateur*. Barcelona: Marcombo.
- COMOLLI, Jean-Louis (2007). *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción documental*. Buenos Aires: Aurelia River: nueva librerías.
- COMOLLI, Jean-Louis (2010). *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e Ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- CONSELLO DA CULTURA GALEGA. *Historia do cine galego (1986-1979)*. Recuperado o 15 de xullo de 2015 de <http://culturagalega.gal/avg/historia.php>.
- COOPERATIVA DE CINE ALTERNATIVO (1975). El Manifiesto de Almería como punto de partida. *Ozono*, (10), p.58.
- CUESTA, Xoán; FOLGAR DE LA CALLE, Xosé María (1983). JEDN: José Ernesto Díaz Noriega, cineasta. *Grial*, (80), pp. 142-155.

- DEREN, Maya (1965). Amateur versus professional. *Film Culture*, (39), pp. 45-46.
- DÍAZ, Noelia (4 de febreiro de 2011). Lembranza dun pioneiro do cine galego. *La Opinión*. Recuperado de <http://www.laopinioncoruna.es/cultura/2011/02/04/lembranza-dun-pioneiro-do-cine-galego/464244.html>
- EIJO BARRO, Mario (1988). *Cineclubismo e cine non comercial en Santiago nos anos 60*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- FARO DE VIGO (4 de outubro de 1981). Antonio F. Simón y Enrique R. Baixeras. *Faro de Vigo*, p. 50.
- FAVEAU, Pierre (1962). *Arte y técnica del cine amateur*. Barcelona: Noguer.
- FERNÁNDEZ, Miguel Anxo (1999). Vintecinco anos dunha demanda histórica: cine galego, 1974-1999. *Grial*, (143), 475-497.
- FERNÁNDEZ, Miguel Anxo (2002). *As imaxes de Carlos Velo*. Vigo: A Nosa Terra.
- FERNÁNDEZ, Miguel Anxo (2005). *Rodado en Galicia: 1916-2004*. Santiago de Compostela: Tórculo Ediciones.
- FERNÁNDEZ, Miguel Anxo (18 de decembro de 2005). Recuperan imaxes rodadas por un galego nun cárcere franquista. *La Voz de Galicia*. Recuperado de <http://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2005/12/18/4354306.shtml>
- FERNÁNDEZ FERREIRO, José (20 de novembro de 1972). Hacia un cine gallego. *ABC*.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1943). *El bosque animado*. Zaragoza: Librería General.
- FERNÁNDEZ REI, Francisco (1988). Nacionalismo e dignificación da lingua galega no período 1972-1980, *A trabe de ouro*, (1), 43-71.
- FOLGAR DE LA CALLE, José María (1981). Do cinema en Galicia. *Grial*, (74), p.454-466.
- FOLGAR DE LA CALLE, José María; MARTÍN SÁNCHEZ, R. (1998). *Víctor Ruppen e o cine galego contemporáneo: unha entrañable utopía*. En Semata. Ciencias Sociais e Humanidades (pp. 473-480). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- GALÁN, Eduardo (1997). *O bosque inanimado, cen anos de cine en Galicia*. A Coruña:

Centro Galego de Artes da Imaxe.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos (1981). *Galicia e o cine. Apuntes para unha historia*. Carballiño: Cineclub Carballiño.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos (1985). *Historia del cine en Galicia : (1896-1984)*. A Coruña: La Voz de Galicia.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos (1991). *El cine alternativo en Galicia : ¿una propuesta creativa?*. En Actas del III Congreso de la A.E.H.C. (pp. 173-197). San Sebastián: Filmoteca Vasca.

GÓMEZ VIÑAS, Xan (2006). Llorenç Soler na Galiza, un cinema de man común, *A trabe de Ouro*, (66), 219-224.

GÓMEZ VIÑAS, Xan (19 de abril 2011). El campo para el hombre. *Blogs&Docs*. Recuperado de <http://www.blogsandocs.com/?p=685>

GÓMEZ VIÑAS, Xan (2014). *Cinema in Galicia: Beyond an Interrupted History*. En Helena Miguélez-Carballeira (Ed.), *A Companion to Galician Culture* (pp. 135-156). Woodbridge: Tamesis.

GONZÁLEZ, Manuel (1978). Llorenç Soler. Dunha beita a outra. *Centro Galego de Artes da Imaxe*. Recuperado o 15 de xullo de 2015 de [http://www.cgai.org/archivos\\_fondos\\_bibliograficos/3653.pdf](http://www.cgai.org/archivos_fondos_bibliograficos/3653.pdf)

GONZÁLEZ, Manuel (1992). *Documentos para a historia do cine en Galicia (1970 / 1990)*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.

GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (2000). *Resistencia cultural e diferenza histórica*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

HERNÁNDEZ LES, J. (1976). El cine gallego: una cuestión palpitante. *Cinema 2002*.

HERNÁNDEZ LES, J. (1976). Mesa redonda en torno al cine gallego. *Cinema 2002*, (22), pp. 77-81.

HERNÁNDEZ LES, J. (1977). V Xornadas do Cine de: Ourense. La resistible ascensión del cine gallego. *Cinema 2002*, (77), pp- 69-74.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor (1987). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamérica.

HUESO MONTÓN, Ángel Luis; FOLGAR DE LA CALLE, José María (2001).

*Filmografía galega, curtametraxes*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

HUESO MONTÓN, Ángel Luis (2002). *Una aproximación al cine aficionado en Galicia*. En (José Antonio Ruiz Rojo, Coord.), *En torno al cine aficionado: Actas del Encuentro de Historiadores / Primeras Jornadas de Cine de Guadalajara* (140-160). Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara.

LA VOZ DE GALICIA (15 de abril de 1974). Se ratificó una vez más que el idioma gallego definirá por sí mismo un cine autóctono. *La Voz de Galicia*.

LA VOZ DE GALICIA (12 de setembro de 1974). Constituída una comisión regional para la promoción del cine gallego. *La Voz de Galicia*, p.9.

LA VOZ DE GALICIA (3 de decembro de 1975). “Nós, Cinematográfica Galega, S. A.”, primeira productora de cine de Galicia. *La Voz de Galicia*, p.8.

LA VOZ DE GALICIA (26 de xuño de 1977). Constituíuse o “Patronato do Cine Galego”. *La Voz de Galicia*, p.42.

LEDO ANDIÓN, Margarita (2009). *Anos setenta: elipse e cinema*. En González Alegre, Alberto & González Chouciño, Ana (Coords), *Portas de luz: unha achega ás artes e á cultura na Galicia dos setenta* (pp. 149-155). Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte. Centro Galego de Arte Contemporánea.

LEDO ANDIÓN, Margarita (2012). *Galicia en V.O. El cine militante y el lugar de Llorenç Soler en la construcción del cine gallego contemporáneo*. En Miquel Francés (Ed.), *La mirada comprometida. Llorenç Soler* (pp. 183-198). Madrid: Biblioteca Nueva.

LEDO CORDEIRO, Ramiro (2006). *CCCV, Cine Clube Carlos Varela, na memoria de Carlos Varela Veiga: Lugo, 1945 – Malpica, 1980*. En Uqui Permuí, Antonio Doñate ; Aduaneiro Pánchez et al. (Coords.), *Entrecruzar* (pp. 74-81). Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

LOSADA, Óscar (xaneiro de 2015). A curtametraxe secuestrada. *Luzes*, (14), pp. 80-83.

LOURIDO, Isaac (2014). *Livros que nom lê ninguém*. Santiago de Compostela: Através Editora / AGAL.

LOVAL (16 – 22 de febreiro de 1979). Lorenzo Soler e o cine galego. *A Nosa Terra*, (50), pp. 16-22.

MACÍAS, Francisco (11 de maio de 2013). Roberto Vidal Bolaño: «Sempre fun de

perder nas asembleas». La Voz de Galicia. Recuperado de [http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ocioycultura/2013/05/11/roberto-vidal-bolano-sempre-fun-perder-nas-sembleas/0003\\_201305SC11P4991.htm](http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ocioycultura/2013/05/11/roberto-vidal-bolano-sempre-fun-perder-nas-sembleas/0003_201305SC11P4991.htm)

MARTÍ I ROM, J. M. (1976). El Colectivo de Cine de Clase (C.C.C.). *Cinema 2002* (24), pp. 68-70.

MARTÍ I ROM, J.M. (1980). La crisis del cine marginal. *Cinema 2002* (61-62), p.69.

MARTOS, Eladi (2005). *La pareja feliz. Baca i Garriga: La animación como un juego*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid.

MEKAS, Jonas (1975). *Diario de Cine : el nacimiento del nuevo cine americano*. Madrid: Fundamentos.

MEKAS, Jonas (1992). *Ciné-Journal. Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*. París: Paris Expérimental.

MÉNDEZ O'DONELL, A. (29 de agosto – 4 de setembro de 1980). Homaxe a Carlos Varela (Brais). *A Nosa Terra*, (121), p.20.

MÉNDEZ, Ezequiel (2010). *Algo más que un (cine) club*. En Ricardo Gurriarán (Dir.), 1968 en Compostela: 16 testemuños (pp. 271-307). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

MIGUÉLEZ CARBALLEIRA, Helena (2014). *Galiza, um povo sentimental?*. Santiago de Compostela: Através Editora / AGAL.

MÍGUEZ, J.M. (1 de setembro de 1974). Encuesta sobre cine gallego. *La Voz de Galicia*.

MOLINA, C. A (Decembro de 1976). Introducción al cine gallego. *Ozono*, (15), pp. 73-75.

MORAN, James M. (2002). *There's no place like home video*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

MORAN, James M. (2010). *Cine doméstico, amateur y de vanguardia: modos de distinción*. En Efrén Cuevas Álvarez (Ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 273-300). Madrid: Ocho y medio, libros de cine.

NICHOLS, Bill (Ed.) (2001). *Maya Deren and the American avant-garde*. Berkeley: University of California Press.

NINE, Marcos (2006). *Pensando en soledad* [DVD]. A Coruña: IB Cinema.

- NOGALES CÁRDENAS, Pedro; SUÁREZ FERNÁNDEZ, José Carlos (2010). *Evolución histórica y temática del cine doméstico español*. En Efrén Cuevas Álvarez (Ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio, libros de cine.
- NOGUEIRA, Xosé (1997). *O cine en Galicia*. Santiago de Compostela: A Nosa Terra.
- OBELLEIRO, Paola (14 de decembro de 2008). Al rescate del cine gallego crítico y social. *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2008/12/14/galicia/1229253499\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/12/14/galicia/1229253499_850215.html).
- ODIN, Roger (1995). *Le film de famille. Usage privé, usage public*. París: Meridiens Klincksieck.
- ODIN, Roger (1999). La question de l'amateur. *Communications*, (68), 47-90.
- ODIN, Roger (2008). *Reflections on the Home Family Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach*. En Patricia Zimmerman & Karen Ishizuka (Eds.), *Mining the Home Movie. Excavations into Historical and Cultural Memories* (pp. 255-172). Oakland: University of California Press.
- ODIN, Roger (2010). *El cine doméstico en la institución familiar*. En Efrén Cuevas Álvarez (Ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 39-60). Madrid: Ocho y medio, libros de cine.
- ODIN, Roger (2014). *The Home Movie and Space of Communication*. En Laura Rascaroli, Gwenda Young, Barry Monahan (Eds.), *Amateur Filmmaking. The home movie, the archive, the web* (pp. 15-26). Londres: Bloomsbury Academic.
- ONAINDIA, Mario (1996). *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- OUTEIRIÑO, Maribal (1985). "A defensa da lingua e da nacionalidade a través do cine e importantísima". *Entregas de Comunicación Cultural*, (N. extra, 1985), pp. 6-7.
- PARDO, Ignacio (2011). Los otros formatos del cine gallego llegan a la cárcel. *S8, 6ª Mostra de Cinema Periférico*. Extraído o 15 de xullo de 2015 en <http://www.s8cinema.com/portal/2011/06/02/os-outros-formatos-do-cinema-en-galicia-chegan-ao-c%C3%A1rcere/>.
- PENA, Jaime (2011). Vidas paralelas. Cine y literatura en Galicia. En Carlos F. Heredero (Ed.), *La imprenta dinámica: Literatura española en el cine español*.



Cuadernos de la Academia Nº 11-12. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

PIÑEIRO, Carlos (14 de xullo de 1977). Enquisa a xente do cine. *La Voz de Galicia*, p. 22.

PROXECTO SOCHEO. O Proxecto Socheo. Recuperado a 15 de xullo de 2015 de <https://proxectosocheo.wordpress.com/about/>

QUIROGA, Luis (6 de outubro de 1981). Miguel Gato y Miguel Castelo. *Faro de Vigo*, p. 44.

R., M (1977). A imaxe contra as tebras. *Teima*, (4), pp. 31-32.

RABÓN, Xosé M. (1973). A percura dun cine galego. *Grial*. p.235-238.

RAMOS, Rocío (12 de febreiro de 2009). Pioneros dezanos del cine en Super 8. *La Voz de Galicia*. Recuperado de [http://www.lavozdeg Galicia.es/deza/2009/02/12/0003\\_7524001.htm?idioma=galego](http://www.lavozdeg Galicia.es/deza/2009/02/12/0003_7524001.htm?idioma=galego)

RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

REDONDO, Fernando (2004). *Carlos Velo: itinerarios do documental nos anos trinta*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

REVENTÓS, José J. (1977). *Cine amateur*. Madrid : Dirección General de Cinematografía.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Luis (2003/2004). *Boletín do VI Festival de Cine Aficionado*. En (Ed. Diputación Provincial de Lugo), *Boletín do Museo Provincial de Lugo* (pp.265-287). Lugo: Diputación Provincial de Lugo.

RODRÍGUEZ, Salvador (2007). José Gil, Eligio González e o cine de correspondencia. *AG*, (1), p. 62.

ROMAGUERA i RAMIÓ, Joaquim (1991). *30 años de experimentación en el cine amateur catalán*. En Romaguera i Ramió, Joaquim / Aldazabal Bardají, Peio / Aldazabal Sergio, Milagros (Eds.), *Actas del III Congreso de la A.E.H.C.* (pp. 213-231). San Sebastián: Filmoteca Vasca.

ROMAGUERA i RAMIÓ, Joaquim & SOLER, Llorenç (2006). *Historia crítica y documentada del cine independiente en España : 1955-1975*. Barcelona: Laertes.

RUIBAL, Euloxio R. (2006). *Do escénico e o fílmico : nota sobre a linguaxe teatral no*

*cinema contemporáneo*. A Coruña: Real Academia Galega.

RUIZ ROJO, J. A. (Coord.) (2002). *Actas del encuentro de historiadores*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara.

RUIZ ROJO, J. A. (Coord.) (2007). *En torno al cine aficionado : [Actas del IV] Encuentro de Historiadores*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara.

RUIZ ROJO, J. A. (Coord.) (2009). *En torno al cine aficionado : [Actas del V] Encuentro de Historiadores*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara.

SALGADO, Daniel (15 de xullo de 2011). Prohibido rodar cine en gallego. *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2011/07/15/galicia/1310725099\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/07/15/galicia/1310725099_850215.html)

SALGADO, Daniel, 2011 (11 de novembro de 2011). Ver cine en las catacumbas. *El País*. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/2011/11/26/galicia/1322306302\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/11/26/galicia/1322306302_850215.html)

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2004). *Cine y vanguardias artísticas : conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.

SOLER, Llorenç (2002). *Los hilos secretos de mis documentales*. Barcelona: Cims.

SUÁREZ SANDOMINGO, J. M. (19 de xuño de 2012). José Miguel Gato Luaces, pionero del cine gallego. *Galicia Dixital*. Recuperado de <http://www.galiciadigital.com/opinion/opinion.7541.php>

TAXES, Xurxo (2008). *Francisco Taxes, obra dramática*. Vigo: Xerais.

TENA (4 de xaneiro de 1973). Eulogio Rodríguez Ruibal, director del grupo cinematográfico “Lupa”. *La Voz de Galicia*, p.6.

TORRELLA, José (1965). *Crónica y análisis del cine amateur español*. Madrid: Rialp

TORRELLA, José (1950). *El cine amateur español: 1930-1950*. Barcelona: Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña

VARA, Alfredo (15 de xaneiro de 1974). El grupo aficionado “Enroba” participará en el “Certamen de Cortos Galegos”. *La Voz de Galicia*.

VIALE, Maximiliano (2012). *El presente perpetuo. Antropología del cine doméstico entre 1950 y 1980*. Badalona: Autoedición.

VV.AA. (1977). El cine militante. *El viejo topo*, (7), pp. 55-59.





